# MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 4

## DIN SUMAR

4/2018

**ANDRA APOSTU**
DE VORBĂ CU DAN BĂLAN

**OLGUȚA LUPU**
*TRIPLUL CONCERT "FEBRA"* DE DAN DEDIU
O POVESTE CU PERSONAJE MUZICALE

**VASILE VASILE**
ACTIVITATEA DE ACADEMICIAN A LUI GEORGE ENESCU (I)

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI
MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
ȘI FINANȚATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ȘI
IDENTITĂȚII NAȚIONALE

# CUPRINS

**PAGINA**

## INTERVIURI

**ANDRA APOSTU**
DE VORBĂ CU DAN BĂLAN 3

## CREAŢII

**OLGUȚA LUPU**
*TRIPLUL CONCERT „FEBRA”* DE DAN DEDIU
O POVESTE CU PERSONAJE MUZICALE 19

## STUDII

**VASILE VASILE**
ACTIVITATEA DE ACADEMICIAN A LUI GEORGE ENESCU (I) 41

## ESEURI

**GEORGE BALINT**
PRIVIREA ESTETICĂ (IV) 84



https://biblioteca-digitala.ro

# TABLE OF CONTENTS

**PAGE**

## INTERVIEWS

**ANDRA APOSTU**
A CONVERSATION WITH DAN BĂLAN 3

## CREATIONS

**OLGUȚA LUPU**
*THE "FEVER" TRIPLE CONCERTO* BY DAN DEDIU
A STORY WITH MUSICAL CHARACTERS 19

## STUDIES

**VASILE VASILE**
GEORGE ENESCU'S ACTIVITY AS ACADEMICIAN (I) 41

## ESSAYS

**GEORGE BALINT**
THE AESTHETIC GAZE (IV) 84



https://biblioteca-digitala.ro

## INTERVIURI

# De vorbă cu Dan Bălan

**Andra Apostu**

*„Din copilărie, balanța sufletului meu înclina către compoziție” ne mărturisește compozitorul Dan Bălan. Iată cum, acest impuls creator aflat atunci la începuturi, a fost validat odată cu trecerea timpului prin numărul mare de lucrări compuse, prin recunoaștere și prezență pe scenele de concert, la radio sau televiziune.*

*Creația compozitorului Dan Bălan este una impresionantă în zona muzicii didactice și dedicate copiilor, fără să neglijeze și alte direcții precum cea camerală sau de spectacol iar experiența la catedră în cea mai valoroasă instituție academică de teatru și film din România demonstrează încă o dată valoarea și calitățile artistice ale domniei sale.*

**A.A**.: Domnule Dan Bălan, cum au fost începuturile dvs. muzicale?

**D.B**.: Sunt multe amintiri. Sunt născut „în teatru”, părinții mei fiind artiști: mama, fostă elevă a maestrei Floria Capsali, a dansat până aproape am apărut eu pe lume apoi a devenit



https://biblioteca-digitala.ro

profesoară de balet la Liceul de Coregrafie din București și ulterior profesor la Facultatea de coregrafie din cadrul UNATC „I. L. Caragiale” din București. Din partea tatălui meu suntem patru generații de muzicieni.

Pe mine m-a tentat creionul de când am fost mic deși tata ar fi vrut să fiu violonist; am început pianul la 3 ani și vioara la 5 ani, primul meu profesor de pian a fost Aurel Bobescu, tatăl marei violoniste Lola Bobescu. Se pare că eram talentat la vioară, cel puțin așa spunea profesorul meu, maestrul Sarvaș și soția dânsului cu care am lucrat foarte mult. Din păcate, în urma unui accident stupid de mașină a trebuit să încetez studiul viorii, undeva la începutul clasei a zecea. Am zis, din clipa aceea, că mă voi îndrepta spre compoziție. De altfel, din copilărie, balanța sufletului meu înclina către compoziție. În studenție, anii ‘72, în conservator îmi petreceam mult timp în studioul de muzică electronică, unde, cu câteva surse de produs sunet (generatori de sunet), încercam să creăm muzică electronică. Uneori, în vâltoarea creației, stăteam și noaptea. Lucram ca în comuna primitivă din punct de vedere al aparaturii dar eram animați de dorința de a produce lucruri noi, inedite pentru acea perioadă. Lucram cu Dinu Petrescu, Sorin Vulcu, maestrul Victor Ceaikovski. Îmi amintesc cu plăcere de relația minunată pe care am avut-o cu profesorii mei de la conservator, grație cărora am putut să mă perfecționez în domeniu (Dragoș Alexandrescu teorie-solfegii, Florin Eftimescu și Alexandru Pașcanu armonie, Ștefan Niculescu forme muzicale, Liviu Comes și Dinu Ciocan contrapunct, Myriam Marbe compoziție). Și acum, la atâția ani de la debut, mi se pare aproape neverosimil că există o îndeletnicire pe lumea asta care are atâta putere imaginativă încât să reușească să reprezinte meandrele eternei hoinăreli a sufletului omenesc prin univers. Într-un anume fel ciudat și magic găsesc încântător faptul că teritoriul bietei noastre treceri prin viață cuprinde această îndeletnicire fermecată a cărei unică datorie e aceea de a crede. De a crede în zâne nevăzute de nimeni, în vraja exprimării lucrurilor absente cu *patima ieşirii la lumină a nevăzutului* cum spunea Orson Welles, în propria revelație asupra tainicului univers… Această îndeletnicire are ca



https://biblioteca-digitala.ro

supremă exigență îndatorirea de a visa lumea, cu ochii larg deschişi la realităţile din jurul tău şi la cele lăuntrice din tine însuţi, în încercarea continuă de remodelare, rescriere, sau recreare a ei conform credinţelor tale cele mai intime şi a visului cel mai de preţ.

**A.A.**: Pe Myriam Marbe ați cunoscut-o cu mult înainte de Conservator, de aceea ați și optat pentru clasa domniei sale?

**D.B.**: Am întâlnit-o pe vremea când eram în clasa a IX-a la Liceul de Muzică nr. 2 din București, cu ocazia unui concurs de compoziție de lucrări camerale mici, concurs inițiat de liceul unde și învățam. Doamna Marbe și maestrul Dan Constantinescu erau în comisie. Am luat premiu, nici nu mai știu dacă I sau II... știu doar că am scris o piesă pentru pian.

Odată ajuns student la Conservator urma să facem compoziția cu maestrul Anatol Vieru, toată grupa de anul 1, dar domnia sa era plecat în străinătate iar studenții dumnealui au fost împărțiți în trei, la Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu și Myriam Marbe. Eu am ales să fac compoziția cu doamna Marbe; m-a atras, mi-am amintit de domnia sa de când eram la liceu și am participat la acel concurs de compoziție; atunci am avut amândoi o discuție tare frumoasă. Perioada de lucru cu dânsa a fost minunată. Eram haotic, ca orice puștan la început. M-a văzut că scriu mult și a avut răbdarea pe care alții nu o aveau de a mă organiza în actul creației. Mai lucram, la sfatul doamnei, și cu Dan Constantinescu dar nu pot să zic că eram chiar compatibili din punct de vedere al stilului.

**A.A.**: Cât de compatibil ați fost cu muzica predată, promovată atunci de îndrăgita generație de compozitori?

**D.B.**: Mie întotdeauna mi-a plăcut muzica mai... „curată”. În sensul unei muzici, să spunem, mai consonante, dar în cazul de față o muzică a secolului XXI. Ca atare, în lucrările mele, cel puțin la început, stilistic, m-am încadrat undeva între Paul Constantinescu și Bartok. Doamna Marbe îmi mai spunea... „Hai să mai punem câte-o murdărie armonică...”. Dădea foarte bine pentru un anumit stil, erau condimentele perfecte, dar nu mă simțeam eu așa confortabil. Poate am fost un pic obraznic în ceea ce privește punctul meu de vedere; nu



https://biblioteca-digitala.ro

știam dacă e ce trebuie dar știam că în acel lucru cred. Oricum, chiar și acum când mă apuc de scris, folosesc încă tot stilul de lucru al maestrei mele, doamna Myriam Marbe. Că mai apoi deviez, merg în propriul stil, da, recunosc. Dar metodele de lucru ale doamnei încă îmi sunt folositoare.

**A.A.**: Deși ați studiat compoziția clasică, ați mers puțin departe de asta, spre lumea de sunet-mișcare. Poate genetic a existat o dragoste pentru aceasta, prin prisma carierei de dansator a mamei dvs.?

**D.B.**: Cum vă spuneam, eu m-am născut în teatru. A existat o tentativă a maestrului Liviu Comes să mă oprească asistent al domniei sale, dupa ce m-a cooptat în colectiv și am lucrat împreună la primul tratat de contrapunct palestrinian. Nu m-a atras niciodată cariera de profesor în mod special dar acum o am și am o relație foarte bună cu studenții mei. Recunosc că am căutat mereu o zonă de lucru în care să-mi fac datoria cât mai bine dar în care să am și timp liber, timp să scriu. Din alt punct de vedere, cariera de profesor la UNATC „I.L.Caragiale" mi-a deschis gustul pentru muzica de scenă dedicând astfel vreo 20 de ani de creație acestui gen.

**A.A.**: Cum v-au influențat cursurile de muzică nouă de la Darmstadt? Ați participat în mai mulți ani la acestea.

**D.B.**: În perioada petrecută la Darmstadt am putut, efectiv, să iau contact cu muzica nouă. Grație acestei experiențe am reușit să obțin o bursă acordată de Xenakis la centrul Pompidou din Paris. Acest lucru a fost absolut întâmplător: la un moment dat, maestra Alexa Mezincescu, care era prim solistă la operă și maestră coregrafă, a montat un balet modern, scurt, pentru un festival de la Varna - Bulgaria, balet cu o durată de până în 9 minute. Ea era disperată că nu avea muzică, l-a montat „pe uscat" ca să zic așa. M-a rugat pe mine să o ajut, am mers, am văzut, am notat efectiv pe hârtie lucruri specifice de mișcare, coregrafie, cronometre etc. (aici m-au ajutat și cunoștințe de specialitate învățate de la mama mea) și i-am compus o muzică electronică – cât de electronică se putea în perioada acelor ani, cred că în 1981. Baletul se numește *În amintire,* a stat în stagiunea Operei cam un an și



https://biblioteca-digitala.ro

ceva, dacă nu mă înșel a luat și un premiu la Varna, nu mai știu cu exactitate.

OPERA ROMANA
ÎN CADRUL FESTIVALULUI NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI", EDIȚIA a III-a, ETAPA REPUBLICANĂ
SALA TEATRULUI DE STAT DE OPERETĂ
Luni 29 iunie 1981, ora 19
SEARĂ DE BALET ROMÂNESC
Poem bizantin
de Doru Popovici
Regia și coregrafia: Alexa Mezincescu
Decorul: Roland Lauh
Costume: Elisabeta Benedek
Soliști: Eugenia Cotovelea, Nicolae Deneș
Timpul cerbilor
de Tiberiu Olah
Regia și coregrafia: Alexa Mezincescu
Decorul: Roland Lauh
Costume: Elisabeta Benedek
Soliști: Stela Viorică, Gheorghe Angheluș
Gura lumii
Colaj muzical
Regia și coregrafia: Ion Tugearu
Scenografia: Aristotelaia Cazacu
Soliști: Elena Dacian, Ion Tugearu
În amintire
Muzica de Dan Bălan
Regia și coregrafia: Alexa Mezincescu
Scenografia: Elisabeta Benedek
Soliști: Daniela Constantinolu, Roxana Bodnarciuc, Mihai Babușca
Căciula
Muzica de Gheorghe Zamfir
Regia și coregrafia: Ion Tugearu
Scenografia: Aristotelaia Cazacu
Soliști: Ion Tugearu, Adrian Gheorghiu, Florin Mateescu, Mihai Tugearu, Ștefan Hanea, Mihai Fotescu, Ștefan Soare
Rapsodiile române
de George Enescu
Regia și coregrafia: Vasile Marcu
Scenografia: Otello Drăgănescu
Soliști: Maria Cumbari, Viorica Ene, Mihai Tugearu, Mihai Babușca
Ansamblul de balet al Operei Române
Dirijor de sunet: ALEXANDRU ISTRATE
BUCUREȘTI

Revenind, ducându-mă la Darmstadt, am avut norocul, într-una dintre veri, să participăm la una din conferințele lui Xenakis care venise să își prezinte lucrările urmate apoi de discuții. Eu aveam banda de la balet în buzunar, cu gândul să arăt și eu ce făcusem. I-am explicat, în românește – vorbea mai greu dar înțelegea foarte bine – că aș vrea tare mult să îi pun o bandă care ține 9 minute, dându-i detalii despre situația respectivă, balet etc. Pentru această muzică mi-a promis acea bursă în Franța, spunându-mi că poate nu o să fac mare lucru dar cu promisiunea că o să întâlnesc o lume la care nici măcar nu visam. Așa a fost, de la prima mea experiență cu o scară rulantă la acel laborator acustic cu o aparatură incredibilă, de nu aveai voie să pui mâna pe nimic. Erau operatori, tu spuneai doar ce îți dorești, că oricum nu știai să manevrezi aparatura respectivă. În clipa aia mi s-a deschis gustul pentru muzica electronică.

**A.A.**: Deci Xenakis v-a intuit aplecarea spre muzica electronică?



https://biblioteca-digitala.ro

**D.B**.: Da, și chiar de curând am avut primul spectacol cu piesa *Faust Reloaded* pe muzică electronică, la Teatrul Țăndărică, o parodie pe mitul lui Faust. A fost primul spectacol dar care se va relua în toamnă, cel mai probabil în noiembrie în timpul Festivalului Internațional al Teatrelor de Animație.

**A.A.**: Vorbiți-mi despre activitatea dvs. la Teatrul Țăndărică.

**D.B.**: Lucrez cu regizorul Cristian Pepino și asta de foarte mulți ani. El este – și pot să o afirm cu tărie - cel mai mare regizor de teatre de animație de la noi și, cu siguranță, în topul european al regizorilor de gen. Mi-am dorit mult să lucrez cu el, deși la început el a colaborat cu Nicu Alifantis. La UNATC domnia sa a înființat secția de păpuși, în 1990 și astfel am devenit colegi la facultate; acolo a început prima noastră colaborare. Împreună și cu soția sa, Cristina Pepino, o scenografă de excepție, am format un trio profesional excelent.

https://biblioteca-digitala.ro

**A.A.**: Care sunt etapele realizării unui așa spectacol, cel puțin din punct de vedere muzical?

**D.B.**: Cristi întotdeauna mi-a cerut muzica înainte. Mai mereu aveam deja schițele scenografice de la Cristina. Pe Cristi îl interesa muzica pentru că asta îl stimula. Stilul meu și al Cristinei erau compatibile. Ea era foarte meticuloasă, se documenta foarte mult. În teatrul de animație muzica reprezinta 50% din spectacol, este elementul care, practic, susține tot. Acesta este specificul acestui gen, spre deosebire de teatrul dramatic unde muzica reprezintă un procent foarte mic. Și acum la Faust am avut un fel de „schiță" de la Cristi, care după mine ar fi fost bun de scenariu cinematografic și chiar eram curios cum o să rezolve anumite lucruri la scenă. A zis că vrea o muzică modernă. I-am făcut o muzică electronică și sper că a ieșit un spectacol foarte frumos. De fapt acest lucru îl vom vedea cu certitudine din reacția publicului. Dacă îmi amintesc în decembrie am făcut tot o muzică electronică la piesa *Migranții,* după Vișniec, un scenariu făcut special pentru Cristian Pepino de Vișniec însuși, acesta din urmă fiind cel mai jucat dramaturg din Europa la acest moment. Piesa este o parodie la adresa imigranților și reabordând muzica electronică, mi-am adus aminte de tinerețe.

**A.A.**: Cum ați făcut trecerea de la creion la bagheta de dirijor?

**D.B.**: Am dirijat mulți ani *Voces primavera* și am dirijat și la Opera Română și la Filarmonica „George Enescu" din București. Claudiu Negulescu avea stagiune cu corul de copii la Filarmonică, montaseră deja *Micul coșar* de Britten, asta era prin anii 82. Eram în continuare profesor la Școala Populară de Artă și am și rămas acolo până în 1988. Claudiu Negulescu avea nevoie de un dirijor secund. M-a chemat direct la o repetiție a corului de copii – toți solfegiști, profesioniști – mi-a pus partiturile în brațe și mi-a zis „Hai, lucrează!". Au fost două ore epuizante pentru mine, cred că am slăbit 2kg. Și nu am ezitat să îi și opresc, să le spun ce nu îmi place... ei au răspuns la mâna mea. Seara am fost sunat să mă prezint în câteva zile la repetiții că mă îndrăgiseră copiii și că ei au decis să mă întorc. De altfel la Filarmonică am avut onoarea să dirijez și



https://biblioteca-digitala.ro

opera *Inimă de copil* a doamnei Carmen Petra Basacopol scrisă dupa romanul *Cuore* de E. Amicis.

**A.A.**: Și în aceeași perioadă ați „debutat” și în rolul de profesor în mediul universitar.

**D.B.**: Din 1985 eram deja la plata cu ora la UNATC, unde eram asistentul maestrului Radu Paladi. M-am familiarizat foarte repede cu ce se întâmpla acolo. În ‘90 s-a dat concurs și prin concurs am intrat titular acolo, renunțând la Școala Populară de Artă unde activam de la terminarea conservatorului. În Conservator am studiat canto, secundar. Am cerut să fac asta pentru că am vrut să învăț să scriu pentru voce, acest „instrument” foarte agil, cu posibilități multiple de exprimare.

**A.A.**: Dar v-ați adaptat cunoștințele, pentru că de la Conservator veneați cu un tip de educație „clasică”.

**D.B.**: Sigur, am adaptat. La UNATC „I. L. Caragiale”, conceptul de „predat” canto este altfel; se predă de fapt „impostație scenică”. Practic, înveți niște actori care au trei-patru sunete în glas să cânte. Și încerci să le scoți vocea, să nu o aibe în gât, să „iasă afară” pentru a avea penetranță în sala de spectacol. Până și punctul de formare a sunetului în cavitatea bucală nu este același ca la canto clasic pentru că dacă aș gândi asa, le-aș distruge dicția. Și atunci, chiar dacă nu e sunetul acela plin, frumos, plin de armonice trebuie să fie corect muzical și să transmită mesajul artistic corect.

**A.A.**: Muzica pentru copii vă este cea mai apropiată sufletului?

**D.B.**: Cu certitudine. Și am să vă spun și de ce. Dintotdeauna mi-au plăcut copiii. De la 18 ani colaboram prin televiziune în redacția emisiunilor pentru copii, cu Tatiana Sireteanu, cu Ina Sterescu, cu Brădeanu etc. Scriind muzică pentru copii, mi-am găsit locul acolo. Am lucrat peste 20 de ani cu Mircea Block, textierul meu de suflet, deși am colaborat frumos și cu alți textieri.

**A.A.**: Și totuși, de câțiva ani încoace ați revenit în sala de concert cu lucrări camerale, cum s-a produs schimbarea?

**D.B.**: Acum câțiva ani m-am reîntors la muzica de cameră, deși niște zeci de ani nu m-am mai aplecat asupra



https://biblioteca-digitala.ro

genului, și asta și din cauza timpului. Am intrat mult în muzica de scenă și asta a fost destul de epuizant. Nu poți doar să scrii muzica și să o predai, ca pe un material oarecare. Eu mă implic, merg în teatru, fac imprimările, fac mixajele... eu îi dau regizorului banda gata. Multe teatre de provincie nici nu au studio și merg eu cu sculele mele, ori toate astea înseamnă timp. Am revenit la creația camerală printr-o serie de lieduri cântate în festivalul Meridian de soprana Bianca Manoleanu și pianistul Remus Manoleanu. Și pentru că lor le-au plăcut aceste lieduri – le-am cerut părerea sinceră înainte – am mers mai departe cu asta. Cred că aici a fost declicul întoarcerii mele la muzica de cameră. Așa am renunțat, cât de cât, la munca din micul meu studio și am revenit la scrierea de muzică „cu creionul". Dar să știți că toate orchestrațiile mi le fac tot cu creionul pe hârtie; pentru mine, calculatorul e doar o mașinărie în care introduc, canal cu canal, ce am compus, nimic mai mult.

**A.A.**: Dacă îndrăznim o cuantificare a creației, tot muzica pentru copii ocupă cel mai mult loc în preocupările dvs. artistice.

**D.B.**: Perioada de scris pentru copii mi-a adus o muzică în care, pe de o parte, eu m-am simțit bine, e o muzică mai senină, mai transparentă, era mai aproape de sufletul meu, eu nedorindu-mi nici atunci și nici acum o muzică aspră. Nu am vrut niciodată tensiuni chiar dacă în teatru am scris pagini întregi simfonice pentru diverse situații dramaturgice, e normal. Sufletește, de-asta am și mers spre zona de copii, pentru că am găsit locul unde pot scrie melodie, ceea ce mi-am dorit cel mai mult!

**A.A.**: Sunteți un compozitor de melodie, deci?

**D.B.**: Într-un fel. Să știți că melodie se scrie greu; foarte greu. Trebuie să fii capabil să scrii acea înșiruire de note cu un sens, să poți să scrii o melodioară nu de 8 măsuri, măcar de 4 măsuri, din care orice public, nu neapărat un copil, după prima audiție, să poată să îți reproducă jumătate. Uitați-vă că din toată muzica ușoară contemporană, din toată nebunia bazată pe ritm și efecte electronice... publicul ce fredonează? Un motiv de două măsuri. Două măsuri de linie melodică. Doar asta rămâne, nu? Până la urmă publicul ne judecă, pentru el scriem. Noi



https://biblioteca-digitala.ro

putem fi nemaipomeniți pe hârtie și în analiza criticilor dar ascultătorii ne judecă cel mai bine. Și de-asta mi-a plăcut zona cu copiii pentru că ei sunt cel mai minunat dar și cel mai dur public. Copilului când nu îi place un spectacol îl vezi după câteva minute... ai închis cortina și pleci acasă, nu îl mai poți recâștiga. Ei nu aplaudă de convenienţă, lor le place sau nu le place. În permanență trebuie să te pui în pielea lor, să îți dai seama cum judecă ei respectivul fenomen artistic.

**A.A.**: Dar muzica și în special spectacolele pentru copii se adresează cărei categorii de vârstă? Conceptul de „copil" este destul de larg, poți fi copil și la 5 ani dar și la 10, ori puterea de înțelegere se schimbă, la fel și modul în care ei percep, analizează și judecă din punct de vedere estetic un asemenea spectacol.

**D.B.**: Există acest curent pătruns în Europa recent și care a ajuns la noi în țară, piese pentru adulți in cadrul teatrului de animație. Las deoparte exagerările care au apărut imediat după anii '90 când o mulțime de directori de teatre pentru tineret, pentru copii, au dat undă verde unor montări de piese pentru adulți, total nepotrivite când în sală sunt copii de 5-6 anișori. A apărut, așadar, o breșă de spectacole pentru „adulți", sau copii de peste 16 ani. Teatrul Țăndărică are, de exemplu, spectacole pentru adulți la care nu sunt admiși tineri sub 18 ani, deoarece scenariul poate sa conțină diverse conotații. Am lucrat, de pildă, muzica la spectacolul *Candid* după Voltaire... unde sunt diverse trimiteri.

Mai exista un curent al spectacolelor non- verbale, total sau parțial; se merge pe foarte multă mișcare, pe pantomimă, cu muzică multă. Din fericire Cristi și Cristina Pepino au schimbat teatrul după anii '90. De pildă, mânuirea marionetelor se face la vedere, de foarte multe ori ai păpuși în mărime naturală iar asta dă o fericire extraordinară copiilor din sală. În clipa asta impactul la public este cu totul altul. Aproape s-a renunțat la scenografie și totul se face cu proiecție 2D care înlocuiește scenografia și îți completează povestea, lucru care ajută mai ales la spectacolele non-verbale pentru că ceea ce nu se spune prin text se completează vizual. Pentru copii proiecția are un impact mai mare, se văd lucruri care în permanență se



https://biblioteca-digitala.ro

mișcă. Începe, deci, un sincretism al artelor. Sigur... s-a și sărit bariera pentru că s-a ajuns la proiecții 3D în spectacolele de animație. Personal, deja nu mai înțeleg... însuși teatrul este 3D, nu? Orice teatru, dramatic, de operă, de balet etc. Din start este în spațiu. Pe scena ai planul întâi, doi, trei, etc. De ce mai ai nevoie de 3D? O reflecţie a lui Einstein spune: “Instrumente desăvârşite, ţeluri vagi, iată caracteristica epocii noastre”. Lasă asta filmului. Sunt pentru sincretismul artelor dar aici poate fi o limită, sigur, din punctul meu de vedere.

**A.A.**: Ați păstrat dragostea pentru melodie și în muzica de cameră la care spuneați că v-ați reîntors de curând?

**D.B.**: Cu siguranță și în general îmi place ca muzica mea să aibă amprenta muzicii noastre, fără să fiu naționalist, dar să „miroasă” a muzică românească și mă refer aici la filonul folcloric. Și mi-a ieșit din condei lucrul ăsta de fiecare dată; așa cum spunea și regretatul Toni Șuteu, parcă scrie „altcineva” pentru mine. Scuzați lipsa de modestie dar nu știu de unde vine inspirația și mi-e greu să răspund ori de câte ori sunt întrebat acest lucru. De exemplu, când vreau să scriu ceva în genul cameral, ori să scriu lieduri, am ca punct de plecare ceea ce citesc. Din ce citesc selectez cam ce m-ar interesa pentru ideea finală. Iar când am o idee, o las în timp... pentru că timpul îi hotărăște foarte bine soarta. Și am veșnic cu mine, chiar în mașină, o bucățică de hârtie și un creion; uneori mai scriu ceva și între stopuri; îmi mai vine câte-o idee, nu știi niciodată, și eu sunt pregătit. Mi s-a întâmplat de foarte multe ori să trebuiască să scriu ceva de pe o zi pe alta pentru cutare eveniment. Ori toate ideile astea, fie ele și fragmente mici, eu le așez undeva, iar la un moment dat ele se dovedesc utile, mai ales atunci când am o urgență – în televiziune, de pildă, aveam uneori de scris și de pe o zi pe alta. Pentru că uneori poți să ai inspirație, alteori nu. Versurile pe care le citesc rămân undeva în subconștient și probabil că ele generează. Nu sunt genul care se așează la masa de scris și să încep să mă joc cu un mod. Și de multe ori am plecat de la general la particular, adică nu prin extrapolare ci exact invers. Mi-a venit ideea motivului muzical care mi-a plăcut, am încercat să extrag din el baza și pe urmă,



https://biblioteca-digitala.ro

din bază – de aici mi-am făcut toată construcția – încep să extrapolez.

**A.A.**: Și cum v-ați îndreptat către muzica didactică? Ce înseamnă muzică didactică?

**D.B.**: O muzică pentru școală, așa cum îi spune și numele și, în genere, o muzică pentru copii. Am ajuns aici grație a doi maeștri; primul a fost Laurențiu Profeta care m-a promovat în biroul coral în care, totuși, nu am stat foarte mult, și ulterior grație maestrului Liviu Comes la biroul didactic. Eram abia ieșit din categoria „tineri compozitori". În Uniunea Compozitorilor am intrat mai târziu, după ce am absolvit conservatorul pentru că am dorit sa am mai multe lucrări scrise. Am optat pentru secția corală. Pentru mine a fost o onoare și o mare surpriză să fac parte dintr-un birou al Uniunii Compozitorilor. Apoi, cum am mai spus, am trecut la secția didactică. Acolo era și prietenul meu Dan Buciu, căruia îi port o mare recunoștință: într-o perioadă mai grea din viața mea, în perioada liceului, Dan Buciu m-a ajutat enorm la armonie, m-a organizat, fapt ce mi-a ușurat enorm pașii în conservator când eram student la compoziție.

**A.A.**: Cât de importantă este o secție de muzică didactică?

**D.B.**: Foarte importantă! Și nu pentru că sunt eu coordonator, nici măcar nu este secție ci este o subsecție a secției de muzică vocală. Este important ce muzică este prezentă în educația copiilor și la un moment dat mă săturasem să ascult o mulțime de piese muzicale nereușite în concursurile școlare. În primul rând m-a interesat muzica vocală și am decis să mă implic personal. Am mers mai întâi în zona profesorilor de muzică din școli generale pentru că ei sunt mult mai mulți. Am avut întâlniri cu ei, am discutat diverse probleme și le-am oferit lucrări scrise de compozitori, lucrări trecute prin biroul subsecției didactice pe care să le puna în repertoriu. Și eu am scris în funcție de nevoile lor specifice și alți colegi compozitori. De-asta spun că secția este foarte importantă pentru că înseamnă învățământ. Iar o țară fără învățământ, fără cultură, este distrusă. Așteptăm cu drag compozitori în această zonă muzicală. Este nevoie! Dacă ne gândim că un vârf de lance



https://biblioteca-digitala.ro

este secția de muzică simfonică, secția didactică este, poate, la fel de importantă.

**A.A.**: Din experiență, ce fel de muzică preferă copiii? Cum ar trebui să scrie tinerii compozitori doritori să se adreseze unui asemenea public?

**D.B.**: Copiii percep bine o muzică și un pic mai „aspră". Eu, unul, am scris foarte multă muzică pentru copii, chiar și în perioada de dinainte de '90 și nu o să ascund asta. Copiilor le place, de exemplu, și o muzică modală, și cu măsuri alternative dar cu melodie. Să ne gândim că un copil pleacă la drum tot cu *Punguța cu doi bani*, tot cu *Dănilă Prepeleac*... indiferent ce există acum la televizor.

**A.A.**: Muzica dvs. în ce zone estetice ar putea fi încadrată?

**D.B.**: Sunt mai multe. La muzica de teatru e clar, e muzică cu program, e subordonată textului, în cazul meu. Cât am lucrat cu Cristian Pepino am pornit de la muzică. Am scris multă muzică veselă, multă muzică grotească, cel puțin pentru copii... dacă nu este alertă, muzica poate distruge spectacolul. Trebuie să mă raportez și la actori, care nu au multe sunete în glas, nu pot să folosesc multe cromatisme care m-ar ajuta enorm pentru a scoate un comic, un grotesc în evidență. Se poate face corecția de înălțime și din computer dar actorul trebuie să transmită el starea. Pe mine mă interesează mesajul artistic. Mai sunt și actori cu voci foarte bune și pe care dacă îi am în distribuție îi pot exploata dar nici aici nu pot exagera, nu pot să scot în evidență doar un personaj, trebuie să păstrez echilibrul. Deci comicul meu este obținut fie dintr-un ritm mai neobișnuit, fie din orchestrație ori armonie sau, uneori, chiar o combinație între acești parametri.

**A.A.**: Ce obțineți mai ușor, comicul sau dramaticul?

**D.B.**: Mie îmi este mai ușor să obțin dramaticul. Muzica tensionată o obțin mai repede, mult mai repede decât una comică, poate și datorită formației mele din conservator. Sunt, desigur, și drumuri deja bătătorite, „pastile"; greutatea este tocmai să reușești să aduci ceva în plus pentru că nu îți permiți să îți semene o muzică cu alta. Muzica din teatru este în genere una tonală (mă refer la cea cântata de actori în teatrele de



https://biblioteca-digitala.ro

animație) deși în părțile dramatice mai pot ieși și către alte zone. Actorii, însă, sunt reticenți la muzica modală. Poate că și din cauză că nu au o obișnuința în a cânta o muzică modală, o muzică nouă. Dar sunt și excepții când în montări moderne (aici deja mă refer la teatrul dramatic) o muzică nouă este chiar binevenită.

**A.A.**: Ce planuri aveți din punct de vedere profesional?

**D.B.**: Sunt în lucru, aproape de finalizare cu lucrări pentru festivalul Meridian. *Întâmplări cu tâlc*, să zic un fel de mică scenetă muzicală. Bianca Manoleanu va fi soprana care va interpreta și tot ea va avea și de povestit. Folosesc pianul – prin pianistul Remus Manoleanu – ca fundal dar și ca personaj egal participant la acțiunea dramatică iar versurile sunt ale lui Charles d'Orleans, în limba română.

**A.A.**: Păstrați activitatea din teatru, în continuare?

**D.B.**: Vom vedea. O să aflu dacă punem în scenă proiectul meu cu *Mitul lui Sisif* dar nu știu deocamdată ce tip de muzică se dorește acolo. Încă nu am început lucrul, e la nivel de discuție, nu aș vrea să anticip nimic.

**A.A.**: Iar în zona scrisului de carte?

**D.B.**: Ultimele două cărți care de fapt sunt două dicționare au fost concepute, primul, din spirit de frondă, pentru că am scris despre niște artiști pentru care nu se găsesc informații aproape deloc și era păcat ca acești oameni să fie uitați. Au fost profesori, artiști, oameni de cultură deosebiți. Actorii sunt mult mai „în față". Cel de-al doilea volum a fost realizat din dragostea mea pentru păpuși. Mi-am propus să fac un bine colegilor mei, ca totuși să existe și să rămână undeva, într-o bibliotecă, informații despre această zonă a teatrului. Mă gândesc serios și să editez și să public partea mea de carte din colaborarea cu George Bălan, volumul de estetică, dar acest lucru se va întâmpla, poate, mai târziu. O parte din ideile estetice de acolo au fost deja expuse, într-o formă sau alta, în volumul pe care l-am publicat deja la Editura Universității Naționale de Muzică București, *Arta muzicii de la creație la educație*.

**A.A.**: Gânduri de final?



https://biblioteca-digitala.ro

**D.B.**: Pe cât de adevărat este faptul că muzica, această arta eterată, înseamnă visare, descătuşare frenetică a fanteziei şi suspendare a realităţii, tot atât de adevărat este faptul că ea are și un caracter social ancorat într-o actualitate imposibil de ignorat. Există în jurul nostru o contemporaneitate ardentă şi o efervescenţă spirituală care ne bântuie neîncetat şi pe care suntem datori să o cunoaştem temeinic înainte de a încerca să o ignorăm, să o schimbăm sau dacă nu, măcar să ne îndepărtăm de ea, de părţile ei nocive. Hm, "efervescenţă spirituală" e o sintagmă frumoasă, elegantă care, raportată la realităţile româneşti actuale, pare încărcată de o anume amenințare binevoitoare, cum ar spune George Călinescu. Cred că ne aflăm în plin vârtej al unor vremuri tulburi în care muzica este nevoită şi obligată să-şi reapropie şi recucerească statutul unui „*activism cultural*" în cel mai pur sens estetic al cuvântului. Sens relevat cândva și de Tudor Vianu într-unul din studiile sale, în care ne vorbea despre concepția activistă asupra culturii, potrivit căreia creatorul demiurg poate interveni activ asupra lumii prin opera sa (ce cumulează cvasi-unitar sensurile tuturor tipurilor de valori teoretice, practice, etice și estetice), poate îndrepta răul și ameliora propria-i condiție umană. Pentru că în faţa invaziilor inflaţioniste ale vulgarului şi prostului gust şi, mai ales, al încercării de impunere a unui fals şi periculos nou sistem de valori, în toate domeniile vieţii (fie că vorbim de cel social, economic, politic, media sau cultural şi mai ales în cel moral-axiologic) artele, în general, şi muzica în particular pot constitui „bastioane" de luptă eficientă cu un astfel de inamic atot-împrejmuitor. Cred că acţiunea şi truda noastră, dacă este făcută cu aplicaţie, pricepere şi mai ales cu credinţă, poate avea un rezultat cel puţin relevant estetic şi eficient cultural şi poate deveni, vorba lui Blaga, „floarea noastră de mâine" cu ajutorul căreia putem „lumina un colţ de pământ".

**A.A.**: Vă mulțumesc!



https://biblioteca-digitala.ro

## SUMMARY

### Andra Apostu – A Conversation with Dan Bălan

**Dan Bălan:** I think we are in the whirl of troubled times in which music is forced and compelled to reclaim and reconquer the status and mission of “cultural activism” in the purest aesthetic meaning of the word. This meaning was also mentioned by Tudor Vianu in one of his studies, in which he wrote of the activist conception of culture, according to which the demiurgic creator can actively impact the world through his work (which accumulates the meanings of all the types of theoretical, practical, ethical and aesthetic values in a quasi-unitary way), can right wrongs and improve his own human condition. For, in the face of the inflationist invasions of vulgarity and bad taste and, especially, of the attempt to impose a false and dangerous new system of values, in all the fields of life (whether we speak of the social, economic, political, journalistic, cultural, and especially moral and axiological one), the arts in general and music in particular can constitute “bastions” of efficient struggle with such an all-encompassing enemy. I think our action and toil, if performed with diligence, skill, and especially with faith, can have a result that is at least aesthetically relevant and culturally efficient, and that can become – as Blaga would put it – “our flower of tomorrow,” with whose help we could “brighten a patch of land”.



https://biblioteca-digitala.ro

# CREAŢII

# *TRIPLUL CONCERT „FEBRA”* DE DAN DEDIU

## O poveste cu personaje muzicale

**Olguța Lupu**[1]

Conceperea *Triplului concert pentru flaut, clarinet, violoncel și orchestră* op. 138, *„Febra”*[2], de Dan Dediu, definitivat pe parcursul a patru ani (2009-2013), a pornit de la ceea ce compozitorul a resimțit ca fiind o provocare: problema concertului cu mai mulți soliști. Este vorba mai puțin despre concertele în care multiplicarea soliștilor este compensată de omogenitatea lor timbrală (cum sunt concertele pentru mai multe viori sau piane de A. Vivaldi sau J. S. Bach). Miezul provocării rezidă tocmai în eterogenitatea timbrală a soliștilor, care îi transformă în virtuale

[1] Universitatea Națională de Muzică din București.

[2] Prima audiție a concertului a avut loc în data de 13 decembrie 2013, cu Orchestra Națională Radio, avându-l la pupitru pe Tiberiu Soare, soliști fiind Ion Bogdan Ștefănescu, Emil Vișenescu și Răzvan Suma.



https://biblioteca-digitala.ro

personaje, între care se stabilesc relații și interdependențe ce necesită o atentă gestionare. Posibilitatea întrevăzută de Schumann de a crea o „operă instrumentală”[1] are în vedere tocmai acest aspect: concertul ar deveni astfel o punere în scenă a unei povești cu personaje principale și secundare[2], pozitive și negative, cu tensiuni, intrigi, comploturi, cu răsturnări de situație și finaluri mai mult sau mai puțin predictibile. Fiecare dintre modelele avute în vedere de compozitor – fie că vorbim despre concerte (ori simfonii concertante) duble (Mozart, Brahms, Șostakovici, Olah etc.), triple (Beethoven, Paul Constantinescu) sau cvadruple (de pildă, concertul pentru vioară, violoncel, oboi și fagot la Haydn) – reprezintă o soluție unică, dar inspiratoare[3].

Aflăm din mărturisile compozitorului că Triplul concert *Febra* a fost precedat, în laboratorul propriu de creație, de alte două lucrări similare: un studiu pentru duo intitulat *Pierrot solaire* (ca replică a lucrării lui Schönberg) și o schiță a unui concert pentru violoncel și orchestră. A rezultat o „aventură concertistică”[4] ce invită, prin existența mai multor personaje între care se creează diferite raporturi de forțe, ce presupun

[1] Adusă în discuție de Dan Dediu în prezentarea lucrării.

[2] Preocuparea lui Dediu pentru stabilirea unor intersecții între genul concertant sau cameral și cel al operei, dincolo de provocările concertului cu mai mulți soliști, a stat la temelia unor creații concepute cu mai bine de un deceniu înaintea celei ce constituie subiectul prezentului studiu: *Prélude à l'après-midi d'un (grif)faune* op. 48, MikrOper pentru violă solo, 1994; *Gotische Melancholien*, Passion-KonzerOper für Bratsche und 11 Streicher op. 49, 1995; *Don Giovanni/Don Juan, SonatOpera* op. 53 pentru vioară și pian, 1995.

[3] Merită menționat și *Concertul RV 555* de Antonio Vivaldi, scris pentru nu mai puțin de 11 instrumente soliste (2 block-flöte, oboi, chalumeau, vioară, 2 viole *all'inglese*, 2 viori *in tromba marina*, 2 clavecine) și orchestră de coarde (aceasta fiind interpretarea pe care Robert King a dat-o indicațiilor din partitură).

[4] Dan Dediu, prezentarea lucrării „Febra”.



https://biblioteca-digitala.ro

influențe, dominări, subordonări, invazii, extincții[1], la o abordare inspirată de naratologia muzicală[2]. De altfel, însăși viziunea componistică a lui Dediu este apropiată de cea naratologică, întrucât acesta își definește propria metodă de compoziție drept ficționalistă, bazată pe crearea de „ficțiuni sonore posibile, cu enunțuri de tip simbolic", orice muzică putând fi „compusă cu ajutorul imaginilor sau descompusă în imagini [care] sintetizează conținutul muzical și expresiv al muzicii, apoi sunt exprimate într-un mod plastic prin cuvinte sau sintagme sugestive ce reflectă acțiuni, stări ori procese sonore"[3]. Desigur, vom pleca de la premisa că între limbajul muzical propriu-zis și limbajul verbal despre muzică există o suprapunere incompletă, ceea ce face să putem surprinde în cuvânt anumite aspecte ale muzicii, dar să acceptăm totodată că nu totul poate fi descris verbal, după cum subliniază E. Tarasti[4].

Concertul este arcuit în trei părți, investigând fie stări mentale patologice („Delirium", „Paranoia"), fie peisaje evanescente („Mirages"). Încercând să le integrăm în planul supraordonator al opusurilor compozitorului[5], alcătuit din cinci categorii distincte (*Personae, Visceralia, Solaria, Sacralia, Stilistica*), constatăm că ne situăm într-un punct tensionat, la

---

[1] „Where ordering of passions occurs [...] we are approaching [...] narrativity." Eero Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, 1994: 73. Putem spune că din felul în care sunt ordonate emoțiile se pot desprinde anumite atitudini, idei și concepte.

[2] Vezi de asemenea Olguța Lupu, *Musical Narratology, a Possible Tool for the Analysis of Enescu's Music? Case Study: Symphony No.3, Op. 21*. În: *Proceedings of the George Enescu International Musicology Symposium, Bucharest 2017,* Ed. Muzicală, 2017: 137-146.

[3] Dan Dediu, *Cei 9 „i" sau cum compunem*. *Posibil ghid de compoziție după metoda ficționalistă*. București, Ed. Didactică și Pedagogică, 2012: 16.

[4] Tarasti: 4.

[5] Antigona Rădulescu, „Tânăra generație de compozitori: o perspectivă", în: Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, București, 2002: 220.



https://biblioteca-digitala.ro

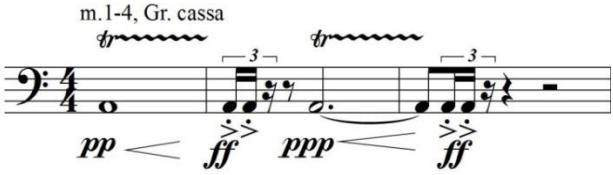
intersecția a două categorii de sens contrar: *Visceralia* (ce mai cuprinde lucrări precum *Vaier* op. 10, *Frenesia* op. 84 sau *Spaima* op. 86) și *Solaria* (care include, între altele, *Lumini tainice* op. 24 sau *Aurorae* op. 82)[1] – un motiv în plus de a anticipa un scenariu complex, de natură să rezolve contradicțiile inițiale.

## Partea I – „Delirium"

Avem de-a face cu o muzică procesuală, transformațională, în care structurile suportă prefaceri consistente, se confruntă, se domină, se înghit una pe alta, totul derulându-se pe baza unui scenariu ficțional.

Pornind de la una din afirmațiile lui Tarasti („As musical actors I regard certain motifs or themes which [...] are clearly distinguished from the musical discourse surrounding them"[2]), am identificat cinci personaje muzicale, pe care le voi prezenta în ordinea cronologică a apariției.

I. Primul este un motiv-semnal cu profil ritmic (ex. 1), încredințat întregii orchestre; pornește de la un sunet ținut, acumulează tensiune și apoi o manifestă printr-un incisiv ritm iambic, în *fortissimo.*



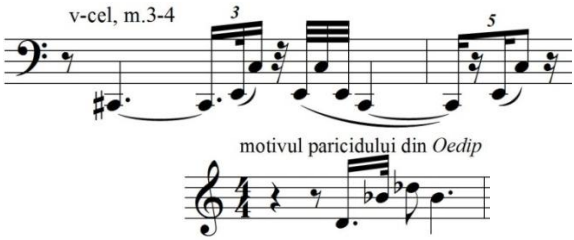

*Ex. 1: Primul personaj: motiv-semnal (gran cassa, m. 1-4)*

II. Cel de-al doilea este întruchipat chiar de violoncelul solist, asemănător unui animal de pradă ce ia în posesie și domină tot mai aprig un teren din ce în ce mai extins. Pecetea melodică asociată pare a fi un motiv dedus din melograma

[1] Rădulescu: 220.
[2] Tarasti: 115.



https://biblioteca-digitala.ro

enesciană, dar înrudit mai degrabă cu motivul paricidului din *Oedip* (ex. 2[1]). Ambiguitatea intrinsecă derivată din cromatismul diatonic capătă o tentă dramatică prin dispersarea registrală.

*Ex. 2: Al doilea personaj, violoncel solo (m. 3-4), variantă a motivului paricidului din opera Oedip de Enescu*

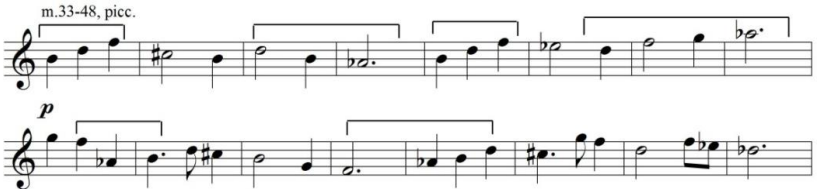
III. Cel de-al treilea personaj este un vals, construit pe unul dintre modurile Messiaen (modul VI, semiton-semiton-ton-ton), având cel mai conturat profil – în parte, datorită conotațiilor culturale asociate respectivului dans, în acest caz balanța înclinând evident către categoria valsului melancolic, introvertit, nu a celui clasic vienez, exuberant și plin de strălucire. În acest sens, Dan Dediu continuă linia urmată de compozitori precum Schubert (prin cele câteva valsuri în tonalități minore, cuprinse mai ales în cele *38 de Valsuri, Ländlere și Ecoseze* D 145, între care mai cunoscut este cel în si minor), Chopin (în particular *Valsul în do diez minor* op. 64 nr. 2 și cel postum în la minor), Ceaikovski (*Vals sentimental*, ultima din cele *Șase piese* op. 51), Sibelius (*Vals trist*) sau Șostakovici (autor a cel puțin 14 valsuri, din care cel mai cunoscut este *Valsul nr. 2* din *Suita a doua de jazz*).

Pe de altă parte, pregnanța acestui al treilea personaj se datorează și liniei melodice care cunoaște deformări modice, dar al cărei ritm – construit pe tiparul cvadraturii clasice 4+4+4+4 – rămâne incasabil, plasând-o în rolul de reper principal al mișcării. Frecventa incidență a arpegiului micșorat

[1] Octavian Lazăr Cosma, „Din nou despre leitmotivele tragediei lirice *Oedip*", în revista *Muzica*, nr.1/2014: 13.



https://biblioteca-digitala.ro

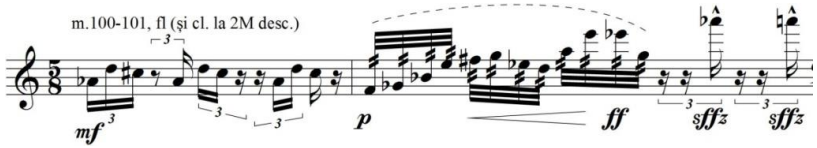
(ex. 3), precum și doar parțiala coincidență a unor sunete din melodie cu cele din suportul omofon conferă valsului note accentuate de stranietate și fragilitate, care vin să se adauge sentimentului de melancolie remarcat anterior.

*Ex. 3: Al treilea personaj: valsul (m. 33-48, piccolo)*

IV. Al patrulea personaj este reprezentat de un scurt gest descendent colectiv (în care sunt antrenate aproape toate instrumentele), cu durate foarte rapide (treizecișidoimi), ușor persiflant, dar și detensionant, asumându-și cumva rolul de comentator, asemănător corului antic.

V. Ultimul sosit este un personaj-cuplu, alcătuit din celelalte două instrumente soliste (flautul și clarinetul), agitat, volubil, când hazliu, când agresiv, pe care-l putem asocia atât cu partea secundă (*Gioco delle coppie*) a *Concertului pentru orchestră* de B. Bartók (mai cu seamă că evoluează cu predilecție în secunde mari paralele, ex. 4), cât și cu ideea dublului, umbrei sau alter ego-ului, ori cu perechi din lumea desenului animat sau, profitând de sugestia pe care însuși autorul o oferă în prezentarea lucrării, cu frații giganți *Fafner și Fasolt* din Tetralogia wagneriană *Inelul Nibelungilor.* Consecventa plasare în registrul acut a acestui personaj-cuplu îi conferă o tentă de ridicol, de parodic, accentuată tocmai de încercarea de a coti înspre dramatic sau *furioso*, similară unor zbateri al căror rezultat nu poate fi prea concludent din cauza discrepanței dintre intențiile ambițioase și dimensiunea redusă (simbolizată prin registrul acut)[1].

[1] I-am putea compara cu niște liliputani care nu-l pot răni cu adevărat pe Gulliver (violoncelul).



https://biblioteca-digitala.ro

*Ex. 4: Al cincilea personaj*
*(flaut, m. 100-101, dublat de clarinet la 2M descendentă)*

Ordinea cronologică a apariției personajelor nu se suprapune însă cu cea axiologică (a se vedea schema succesiunii și suprapunerii acestora, în cele 242 măsuri[1] ale părții I). Avem de-a face cu trei personaje principale – valsul, violoncelul și dublul-personaj –, la care se adaugă două personaje secundare – motivul-semnal și gestul descendent colectiv. Dintre caracterele principale, cel care se impune în cea mai mare măsură este valsul, în parte datorită profilului său metrico-ritmico-melodic ușor recognoscibil, construit astfel de compozitor tocmai pentru a deveni centrul narațiunii. Pe locul doi se situează violoncelul, individualizat mai cu seamă prin apariția sa solistică și prin necontenita sete de a cuceri noi teritorii registrale, pornind mereu din grav către acut. Locul al treilea îi revine personajului-cuplu (flaut și clarinet), care se identifică cel mai bine tocmai prin această calitate. Motivul-semnal pare a juca în principal rolul ramei de tablou, deschizând și închizând mișcarea. În sfârșit, gestul descendent colectiv, deși are doar două fulgurante apariții, este suficient de pregnant pentru a fi socotit un personaj secundar, cu rol de comentator detensionant.

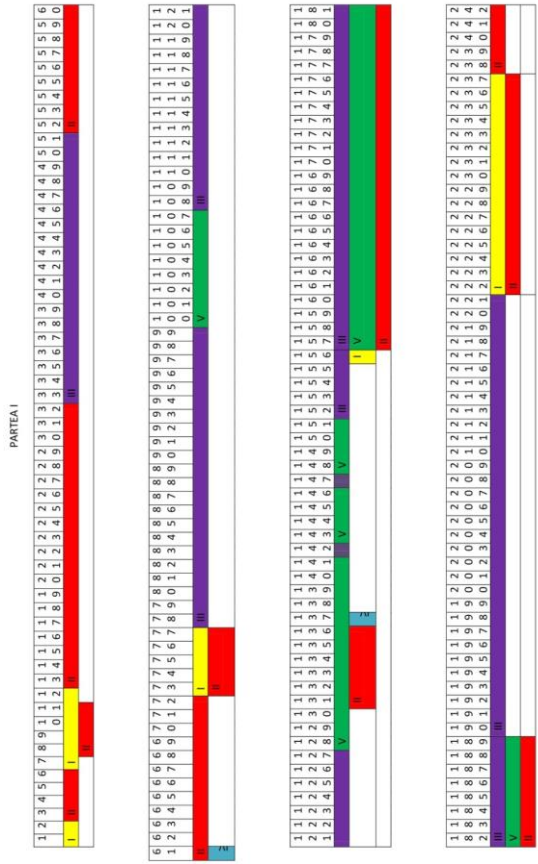
Forma mișcării pare a fi cea a unei spirale în treptată augmentare, în care elementul care se impune este mai întâi violoncelul solist. Curând însă frâiele tramei sunt preluate de vals, scenariul acestei mișcări putând fi interpretat ca o originală sinteză a firului narativ a două opusuri celebre: pe de o parte, *La Valse* de Ravel, în care muzicologul George Benjamin întrevede un arc dramaturgic ce conturează nașterea,

[1] Numărul măsurilor se va citi de sus în jos, pe verticala primului rând.



https://biblioteca-digitala.ro

decăderea și distrugerea[1] dansului ce devenise în secolul XIX simbolul unei epoci a eleganței și bucuriei de a trăi. Pe de altă parte, *Simfonia a VII-a, a Leningradului*, de Șostakovici, în care tema marșului, la început firavă, ingenuă și ludică, proliferează, atingând dimensiuni zdrobitoare, covârșitoare.



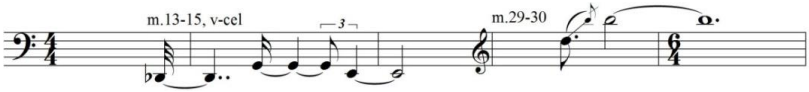

*Schema părții I*

[1] „Whether or not it was intended as a metaphor for the predicament of European civilization in the aftermath of the Great War, its one-movement design plots the birth, decay and destruction of a musical genre: the waltz." Benjamin, George (1994), „Last Dance", The Musical Times, 135: 432–435.



https://biblioteca-digitala.ro

Programul narativ al primei mișcări se conturează astfel: valsul, personajul principal al primei mișcări, situat la granița dintre obiect și subiect, devine un soi de obiect antropomorfizat, care crește tumoral și mistuie treptat celelalte personaje. Pot fi identificate coincidențe interesante între programul narativ al acestei prime mișcări și unele simptome specifice „delirium"-ului, precum starea de confuzie, denaturarea percepției, prezența fantasmelor, halucinațiilor – sugerate în special de evoluția personajului principal.

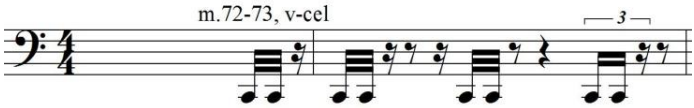
În prima suprafață (m. 1-73), violoncelul solist se afirmă cu din ce în ce mai mult aplomb pe parcursul a trei intervenții. Cea dintâi (m. 3-6) este precedată și urmată de tenebrosul motiv-semnal (m. 1-3, 6-13), comparat de compozitor cu „un cutremur înfundat"[1]. Al doilea solo al violoncelului (m. 13-32), marcat de luări în posesie ale teritoriului sonor dinspre grav înspre acut, dar și de scurte replieri autoreflexive (asemenea unor gânduri despre gânduri), strecoară încă din primele cinci sunete acordul micșorat caracteristic viitorului vals (m. 13-15), iar persistența în final a sunetelor „re-si" formează un fel de cusătură (ex. 5) cu aceleași prime sunete ale valsului (m. 33-51), care ni se înfățișează, în această primă apariție, nevinovat, inofensiv, fragil, straniu și melancolic (v. ex. 3).

*Ex. 5: Acordul micșorat caracteristic valsului (m. 13-15, v-cel) și tranziția către prima expunere a valsului (m. 29-30)*

Însă elanul năvalnic al violoncelului e de neoprit, determinând reintrarea acestuia în scenă, într-un solo și mai amplu (m. 52-73), al cărui punct culminant este detensionat de apariția scurtului gest descendent colectiv. Declamația insistentă a iambului în finalul intervenției solistice (m. 72-73, ex. 6) cheamă iarăși în scenă motivul-semnal (m. 74-77),

[1] Dediu, prezentarea lucrării.



https://biblioteca-digitala.ro

reprezentând o nouă legătură imbricată între două suprafețe și, în același timp, o legătură cauză-efect bazată pe conexiunile memoriei.

*Ex. 6: Iambul în finalul intervenției solistice a violoncelului (m. 72-73)*

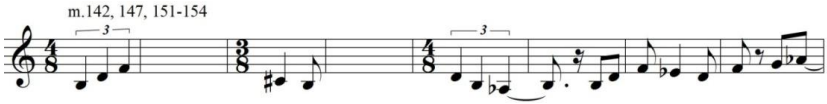
Tumultul motivului-semnal este brusc frânt de o a doua apariție a valsului, care introduce deja, prin expunerea temei în secunde la oboi și flaut piccolo (m. 78-99), ideea de personaj-dublu (arcul melodic și umbra sa). Faptul că valsul deține un potențial cinetic neexprimat este sugerat prin debutul întrerupt al unei a doua expuneri (m. 96-99). Și, într-adevăr, în pofida apariției gălăgioase a ultimului personaj (soliștii „gemeni" flaut și clarinet), valsul este cel care va controla treptat următoarele două suprafețe (secțiunea a II-a, m. 74-189; secțiunea a III-a, m. 190-242). Influența sa dincolo de granițele propriei structuri se manifestă chiar imediat, prin persistența ideii de dublu-contur, „însușită" cu conștiinciozitate de cei doi protagoniști soliști (m. 100-107).

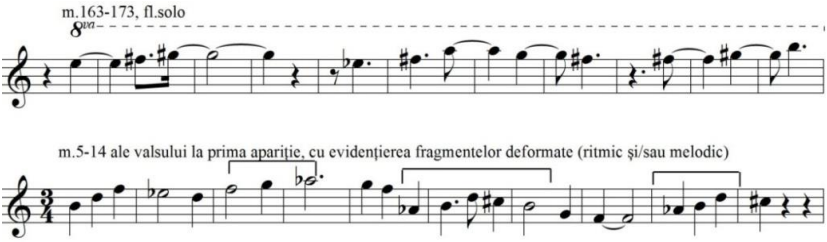
A treia expunere a valsului (m. 108-127) amplifică ideea de expunere în secunde, ajungând la un cvadruplu contur al temei, asemenea unei imagini ce devine tot mai neclară. Tempo-ul accelerat progresiv (de la pătrimea = 94 la prima intervenție, la 108 în cea de-a doua și a treia) și tușele fantomatic-lugubre, ca din altă lume, adăugate de flautul lotos și flexaton accentuează și mai mult deplasarea discursului către o zonă a halucinațiilor, a fantasmelor, elementele stabile rămânând ritmul și conturul melodic.

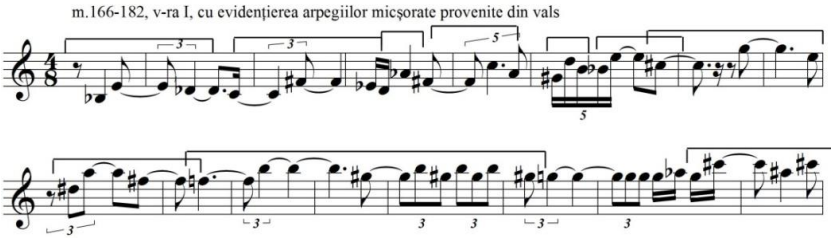
Aparent, suprafața următoare pare a fi luată din nou în posesie de certărețele instrumente soliste (flaut și clarinet), dominate pentru scurt timp de violoncel (m. 128-141). În fapt, încercarea acestora este zădărnicită de intruziunea valsului; mai întâi sub forma unor întreruperi episodice, de câte una sau mai



https://biblioteca-digitala.ro

multe măsuri (m. 142, 147, 152-156, ex. 7), valsul pare a fi asemenea unui personaj malefic indestructibil, de neoprit, care se reformatează în orice condiții (inclusiv în încadrări metrice opuse celei inițiale, cum este măsura binară de patru optimi).

*Ex.7: Valsul expus cu întreruperi (m. 142, 147, 151-154)*

Mai mult, structurile sale definitorii (arpegiul micșorat și anumite configurații melodice, ex. 8 și ex. 9) penetrează, invadează discursul flautului și clarinetului solist și, treptat, al întregii orchestre (m. 156-189).

*Ex. 8: Structuri caracteristice valsului (evidențiate în m. 5-14) apar în discursul flautului și clarinetului solist (m. 163-173)*




*Ex. 9: Arpegii micșorate, caracteristice valsului, în desenul viorii I (m. 166-182)*



https://biblioteca-digitala.ro

Semnalul începerii procesului de înghițire a tuturor celorlalte personaje de către elemente ale valsului augmentat tumoral este dat de același iamb care deschidea mișcarea (m. 156). Singurul care pare a rezista o vreme acestei dizolvări într-o unică identitate este violoncelul solo (m. 159-183), sfârșind însă și el, asemenea celorlalți, în magma informă a „cioburilor" valsului (m. 183-189). După un climax paroxistic (m. 181-189) urmează, ca o consecință logică și inconturnabilă, o ultimă expunere a valsului (m. 190-221), de această dată în *tutti*, într-un tempo din ce în ce mai amețitor (pătrimea = 116, 124, 144, 156), înglobând și instrumentele soliste. Valsul atinge dimensiunile unui tsunami care mătură totul în cale, într-un „delir dansant crescut nemăsurat și din ce în ce mai torențial [...], un iureș contondent"[1] care se încheie brusc, pentru a lăsa loc coperții finale (m. 222-242), ce readuce motivul-semnal într-o nouă ipostază (atacuri multiplicate progresiv: 1, 2, 3, 6). Energia inepuizabilă, frenetică a violoncelului solist, manifestată și în aceste ultime pagini printr-un neîntrerupt șir de șaisprezecimi, este treptat stinsă într-un murmur ce sugerează „zgomotul de fond al Universului"[2] sau tăcerea de după cataclism, trimițând la epilogul actului final (invențiunea pe o mișcare perpetuă de optimi) din *Wozzeck* de Berg.

* * *

## II. **Partea a doua – *Mirages* (Intermezzo)**

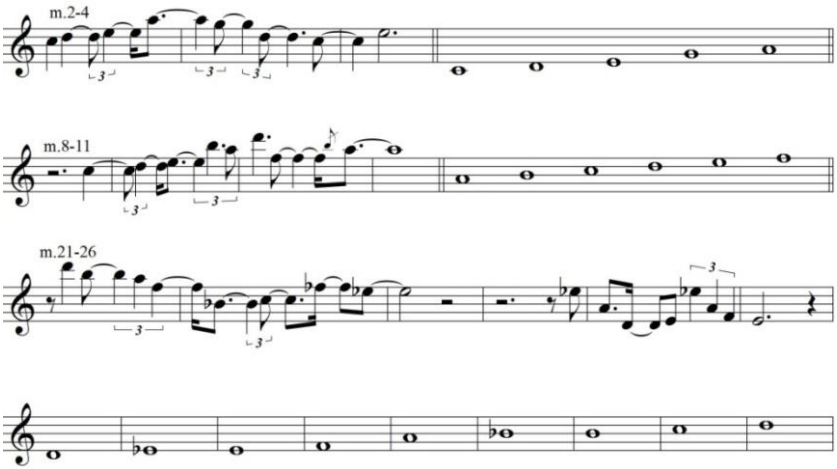
Partea mediană reprezintă o oază de echilibru, de armonie, indicația expresivă generală fiind *estatico*. Potrivit descrierii compozitorului, „ne aflăm într-un tărâm vrăjit, unde miraje sonore se ivesc din nimic."[3] Dacă în prima mișcare personajul central (valsul) a antrenat întreaga orchestră,

[1] Dediu, prezentarea lucrării.
[2] Dediu, prezentarea lucrării.
[3] Dediu, prezentarea lucrării.



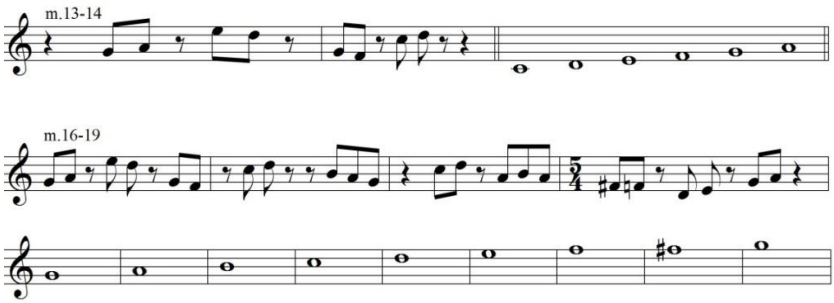
https://biblioteca-digitala.ro

reușind să înghită treptat personajele întruchipate de instrumentele soliste, în cea de a doua parte lucrurile stau invers. În prim plan sunt desenele melodice diatonice, suave, încredințate clarinetului și flautului solo.

Clarinetul debutează cu expunerea în quasi-parlando a unei melodii intens lirice, construită pe o hiper-diatonică pentatonie anhemitonică, transformată gradual în diferite alte scări muzicale (hexacordie diatonică cu centrul pe re; mod de stare minoră cu treptele II și VI mobile, în cadrul unui cromatism distanțial etc.) (ex. 10).

*Ex. 10: Volutele melodiei clarinetului (m. 2-4, 8-11, 21-26) și scările muzicale corespondente*

Flautul solist este secondat de celestă și harpă, care dublează sau punctează hieratic traseul melodic diatonic (inițial o hexacordie cu centrul *sol*, extinsă apoi la o heptacordie diatonică, cu treapta a VII-a mobilă, ex. 11).



https://biblioteca-digitala.ro

*Ex. 11: Traseul melodic al flautului solist (m. 13-14, 16-19) și scările muzicale extrase*

Orchestra are un dublu rol. Pe de o parte, lemnele (și cornii spre sfârșit) îndeplinesc rolul unui personaj colectiv, întruchipat printr-un coral izoritmic, ce comentează „consistent și sfătos”[1] desenele clarinetului solist. Pe de altă parte, coardele creează pânze armonice discrete, în *pianissimo*, în registrul mediu-grav, asemenea unor nori joși și pufoși ce susțin delicat contururile trasate de instrumentele soliste; transformarea acestor pânze armonice în structuri predictibile este evitată prin adiționarea unor anacruze tot mai consistente, ce cresc progresiv de la 1 la 4 atacuri, în mers simetric convergent sau divergent (m. 7, 14-15, 20, 23-24, 30 etc.) și care le conferă doza optimă de imprevizibil, de viață interioară, fără a periclita calmul general.

Violoncelul, care a avut rolul solistic cel mai pregnant în mișcarea anterioară, iese din scenă pentru o bună bucată de vreme, iar când în sfârșit intervine, preia tema clarinetului solo, mai întâi în dialog (m. 41-43, 45-46), apoi în monolog (m. 51-53, 57-58), reușind, prin simpla translare a temei în registrul grav și prin toate conotațiile deja asociate prezenței sale, să direcționeze atmosfera dinspre *estatico* către *misterioso*.

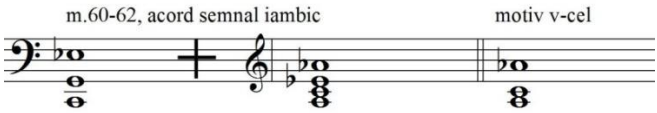
În scurt timp se dovedește că intruziunea violoncelului a acționat asemenea unui scurt-circuit în spațiu-timp,

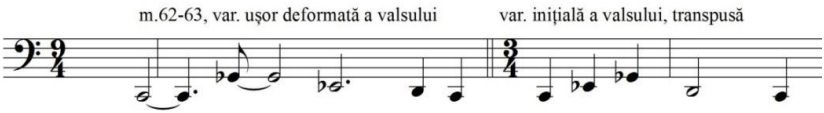
[1] Dediu, prezentarea lucrării.



https://biblioteca-digitala.ro

catapultându-ne brusc în atmosfera tensionată a părții anterioare. Ca o primă reacție la reapariția violoncelului, tema flautului solo apare acum însoțită de „umbrele" sale (m. 47-50), același desen fiind preluat de clarinete, în secunde suprapuse – procedeu folosit în partea I, în graduala aglutinare a temei valsului. Sugestia expresivă este preluată apoi de coarde, care reiterează semnalul iambic din partea I, dar într-o formă în care asperitățile și incisivitățile ritmice sunt îmblânzite prin augmentarea duratelor și dinamica șoptită (*ppp, pppp*, m. 60-62). Însă nu revine doar semnalul iambic; el conține în interiorul său motivul violoncelului din partea I, condensat acum pe verticală (ex. 12), și arpegiul micșorat, caracteristic valsului; totodată, surprinzător, violoncelul, aparent în continuarea monologului anterior (translarea pentatoniei anhemitonice în grav, m. 51-53), expune de fapt începutul ușor deformat al valsului (ex. 13). Toate, însă, altoite pe atmosfera meditativă a părții mediane.

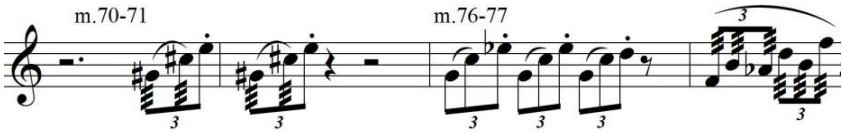



*Ex. 12: Semnalul iambic în simbioză cu valsul (arpegiul micșorat) și cu motivul violoncelului, condensate într-un acord (m. 60-62)*

*Ex. 13: Expunerea deformată a valsului (m. 62-63), comparativ cu varianta inițială*



https://biblioteca-digitala.ro

Din această schimbare de macaz a registrului expresiv ia naștere o cadență a clarinetului, în cadrul căreia flautul solo basso inserează ceea ce la un prim contact pare a fi acompaniamentul unui vals, venind în continuarea aluziei violoncelului din măsurile 62-63. Treptat, realizăm că ritmul valsant este de fapt un motiv din *Sonata lunii* (mai precis, din măsuri diferite ale acesteia: m. 1, 4, 32), prezentat mai întâi chiar în registrul și cu înălțimile originare, apoi transpus la primă mărită (m. 70-71, 76-77, ex. 14).




*Ex. 14: Citatul din Sonata lunii (m. 70-71)*

Paradoxal, în partea mediană, în ciuda evidentei dominări a discursului de către instrumentele soliste, prin desenele melodice atribuite fiecăruia, valsul din prima mișcare deține în continuare un rol determinant în trasarea traiectoriei expresive, tocmai reapariția sa fiind cea care declanșează un nou șir de asociații, care conduc la celebrul motiv din *Sonata lunii*.

Tot ceea ce urmează până la finalul mișcării stă sub semnul acestei mutații expresive. Personajul-colectiv comentator, reprezentat prin coralul lemnelor, este deplasat registral și timbral, fiind încredințat cornilor, ceea ce adaugă o notă de mister și înnegurare. Iar melodia hieratică a flautului este acum atinsă de aripa incertitudinii și așteptării încordate, apărând în *tremolo* (și *sul ponticello* la violoncel) și fiind distribuită în *stretto* la toate cele trei instrumente soliste, cu o deplasare registrală consistentă înspre grav. Mișcarea se încheie prin reiterarea discretă a motivului *Sonatei lunii* la harpă și celestă, prevestind subiectul central al părții viitoare.

* * *

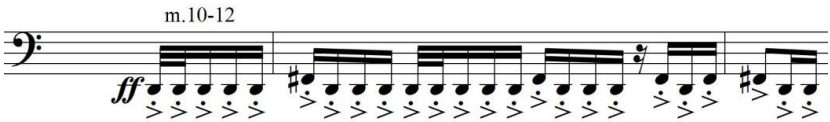


https://biblioteca-digitala.ro

## III. **Partea a treia – „Paranoia”**

Finalul readuce în bună parte atmosfera primei mișcări. Am putea-o considera o nouă subtilă și imaginativă investigație a modului în care muzica este capabilă să sugereze simptome asociate anumitor patologii. Deși delirul și paranoia sunt patologii înrudite (una dintre cele două specii principale ale paranoiei fiind delirul de interpretare), există desigur diferențe care le separă. Paranoia, denumită și „boală a realității”, se caracterizează prin absența halucinațiilor și ancorarea fermă în realitate, principalele simptome care delimitează normalitatea de patologic fiind apariția obsesiilor și gândirea lipsită de flexibilitate.

Tocmai acestea sunt trăsăturile pe care Dediu le evidențiază și le exploatează cu predilecție în prima suprafață a mișcării, prin deplasarea într-o zonă puternic extrovertă, a energiei cinetice febrile și a ostinato-urilor îndârjite. Violoncelul solo revine în prim plan, reiterând obsesiv și debordant de dinamic intervalul de terță mare (m. 1-30, ex. 15), însoțit fiind de motivul-semnal din partea I, sub forma unor atacuri violente, predominant iambice, ale percuției. Obsesia se dovedește a fi contaminantă, fiind preluată de tot mai multe instrumente din cadrul orchestrei.



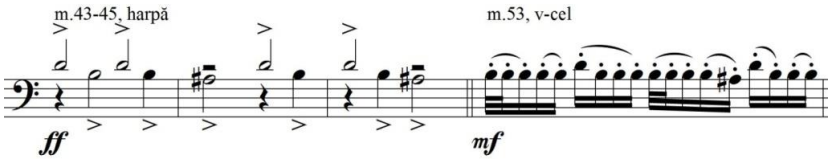

*Ex. 15: Insistența pe 3M la violoncelul solo (m. 10-12)*

După o scurtă evadare din perimetrul terței mari, supravegheată însă îndeaproape de motivul-semnal (m. 31-42), obsesia terței revine, deplasată acum într-o zonă mai îngândurată a registrului expresiv (m. 43-56), sub forma pendulării dubitative terță mică-terță mare (ex. 16), ce ar putea trimite la un alt simptom tipic paranoiei: îndoiala, suspiciunea.



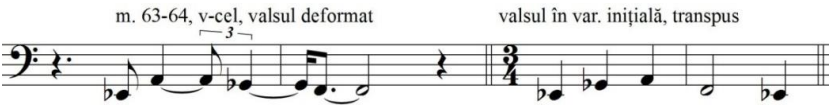
https://biblioteca-digitala.ro

Firele nevăzute ce leagă prima și ultima mișcare sunt multiple: pe lângă reapariția motivului-semnal (după cum ne reamintim, expus chiar în debutul părții întâi), terța mică și terța mare au alcătuit împreună motivul pecete al violoncelului solist (v. ex. 2).




*Ex. 16: Pendulare 3m - 3M/4- (m. 43-45, 53)*

Fereastra către trecut rămâne deschisă, prin reapariția diferitelor reminiscențe, de această dată din mișcarea secundă: scurte desene învoalte la flautul și clarinetul solo (m. 56, 58, 60, 65), ori fragmente din coralul suflătorilor comentatori (m. 57-65). Discret, se strecoară la violoncelul solo și incipitul deformat al valsului (m. 63-64, ex. 17), personajul „căpcăun" ce devorase gradual toate celelalte personaje în prima parte.

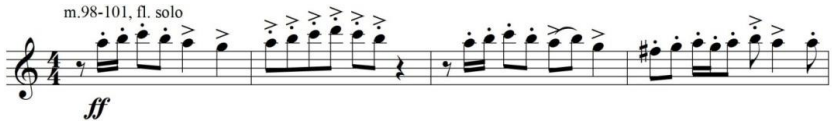



*Ex. 17: Incipitul deformat al valsului (m. 63-64), comparativ cu varianta inițială*

Toate aceste aluzii la calmul părții mediane sunt însă mistuite de reizbucnirea obsedantei reiterări în forță a terței mari, violoncelul solo antrenând tot mai multe alte instrumente ale ansamblului, iar motivul-semnal (predominant iambic) contribuind decisiv, prin intervențiile sale repetate, la pregnanța și incisivitatea discursului (m. 67-79). După o cadență în care cele trei instrumente soliste se luptă pentru supremație, sfârșind congruent în același tiranic semnal iambic, toată tensiunea este condensată într-un prim punct culminant (m. 93-97), încheiat, și el, prin intervenția dominatoare a iambului.



https://biblioteca-digitala.ro

Peisajul se schimbă brusc, iar cele trei instrumente soliste se lasă antrenate de iureșul unui dans aprig, cu sonorități medievale, construit pe o scară dorică (m. 98-123, ex. 18) și infuzat permanent cu energia motivului-semnal.

*Ex. 18: Dans cu sonorități medievale (m. 98-101)*

Intruziunea abruptă a motivului „lunii" (m. 124-125, 127-128) pare a deconcerta serios instrumentele soliste. Derutate de „deraiere", își caută agitate un nou traseu, revenind rapid la matca obsedantei terțe mari (m. 126, 129-142). Abia instalate într-o traiectorie comună (m. 145-148), cele trei instrumente soliste sunt confruntate cu reapariția invazivă a valsului din *Delirium*, a cărui forță le atrage irepresibil (m. 149-170). „Suntem în plină noapte a Valpurgiei", spune compozitorul[1]. Căci, deși absent o lungă perioadă, valsul, rămas în cotloanele memoriei[2], revine pentru a continua neabătut spirala amețitoare a accelerării, sfârșind prin a fi absorbit de propria mișcare circulară și dizolvându-se într-o a doua apariție a punctului culminant (m. 170-175).

Piscul este însă vecin cu abisul. Climaxului dramatic, inundând teritoriul exterior, i se contrapune retragerea introvertă: valsul este intonat într-un tempo mai lent (pătrimea=180), ca dintr-un alt timp, de către flautul solo, acompaniat de clarinet și violoncel. Resursele sale par a se fi epuizat, căci este periodic fisurat, când de motivul din „Sonata lunii" (m. 194-199), când de motivul-semnal din debutul părții I (m. 203-204, 211-212, 214-215, 217-218).

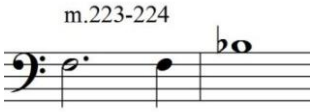
Lovitura de grație este dată de un personaj aparent nou, ce va conduce autoritar procesul dezagregării generale: cvarta

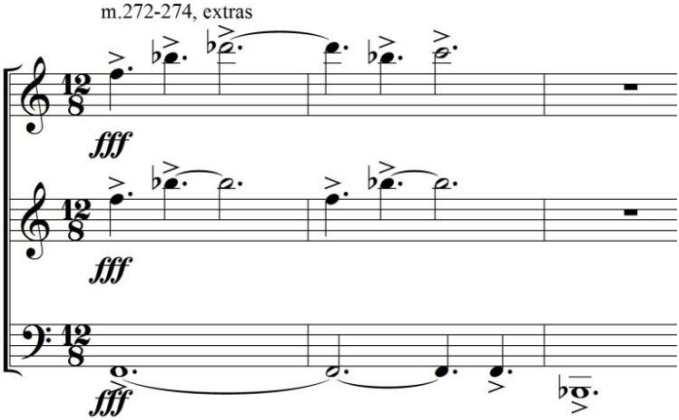
[1] Dediu, prezentarea lucrării.

[2] „Relations *in absentia* are [...] at least as important as relations *in praesentia*." E. Tarasti: 11.



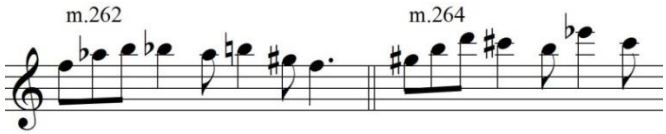
https://biblioteca-digitala.ro

perfectă ascendentă, asociată unui ritm punctat ce trimite la marșul funebru, anihilează, prin aparițiile sale strivitoare (m. 223-224, 234-235, 244-245, 256-257, ex. 19), orice încercare de reafirmare a personajelor anterioare (dublul-personaj din partea I, obsedanta terță mare a violoncelului din mișcarea finală, dansul medieval).

*Ex. 19: Cvarta perfectă ascendentă, cadențială, mesager al eshatologicului (m. 223-224)*

Desigur, cvarta perfectă cadențială a devenit în tradiția muzicală un arhetip al sfârșitului, un mesager al eshatologicului, fiind asemuită de autor cu paznicul înfricoșător din *Procesul* de Kafka sau cu Comandorul din *Don Giovanni* de Mozart. Așa cum vom constata însă curând (m. 165-166, 272-274, 276-279), personajul nu este deloc nou în economia sonoră a lucrării. Proaspătul sosit este de fapt incipitul celei de a doua celule din motivul selenar, filiație subliniată prin apariția lor suprapusă (m. 165-166, 272-274, 276-279, ex. 20).

*Ex. 20: Simbioza dintre „motivul lunii” și cvarta perfectă ascendentă (m. 272-274)*



https://biblioteca-digitala.ro

Extremele se ating, alfa întâlnește omega, începutul se unește cu sfârșitul, cercul se închide... Sintagma muzicală beethoveniană se dovedește a fi „cheia de boltă a întregului edificiu”[1], reunind într-un singur personaj propriile reverberații meditative, ternarul valsului și simbolul morții. Într-o ultimă și inutilă încercare de a frâna implacabila dezintegrare, reapar *débris* ale valsului (m. 262-269, ex. 21), dizolvate însă într-o magmă informă. Potrivit sugestivei descrieri a compozitorului, „Vocea de Dincolo anihilează inevitabil toată devenirea de până atunci. Metaficul își ia tainul și ne lasă perplecși”[2].

*Ex. 21: Resturi ale valsului în dezintegrare (m. 262, 264)*

* * *

Triplul concert *Febra* reprezintă o soluție originală la provocarea reprezentată de conceperea unui concert cu mai mulți soliști[3], varianta aleasă de compozitor fiind cea a unei inedite narațiuni, în care personajele principale sunt de două tipuri: pe de o parte, soliștii înșiși se transformă în veritabile caractere; pe de altă parte, structuri muzicale încărcate de sensuri culturale (valsul, citatul din *Sonata lunii*, cvarta perfectă cadențială) devin actanți dinamici, personaje care schimbă dramatic cursul evenimentelor.

Lucrarea poate fi considerată totodată un foarte interesant și reușit experiment, prin care Dan Dediu investighează cu succes (cred că pentru prima dată în creația

[1] Dediu, prezentarea lucrării.
[2] Dediu, prezentarea lucrării.
[3] Ideea concertului operă a fost recent concretizată de Dan Dediu în lucrarea *Wagner Under*, Concert Operă pentru oboi, corn, trombon, violă și orchestră mare op. 157, a cărui premieră a avut loc în 2015, în Danemarca.



https://biblioteca-digitala.ro

sa de peste 150 de opusuri) posibilitatea de a sugera, cu mijloace muzicale, stări psihice patologice.

Deși turnurile neașteptate și răsturnările de situație abundă, stabilitatea și coerența întregului rămân incasabile. Cu un remarcabil simț al timpului și al proporției între predictibil și surpriză, Dediu oferă exact când e nevoie acele repere și conexiuni cauzale decelabile, prin care traseul dramaturgic, deși sinuos, este menținut ferm pe șinele logicii perceptibile auditiv.

Lucrarea impresionează prin prezența dimensiunii dramatice, pe alocuri chiar tragice, prin reverberația semnificațiilor din planul ideatic, prin consistența fiecărui gest, prin autenticitate și lipsa oricărei efectologii. Niciun sunet nu e inutil, suprafețele sunt curățate de orice îngroșare fără sens, iar intenția componistică e pusă în sunet cu maximă eficiență. *Febra* fascinează prin imaginația debordantă, intensitatea expresiei și forța cu care convinge.

## SUMMARY

**Olguţa Lupu**

### *THE "FEVER" TRIPLE CONCERTO* BY DAN DEDIU
### A Story with Musical Characters

Dan Dediu's Triple Concerto for flute, clarinette, cello and orchestra Op. 138, *The Fever*, was conceived as an answer to the problem of timbre heterogeneity raised by a concerto with several soloists. The solution put forward by the composer tends to break out of the borders of the concertante genre and step into the realm of narrativity and the creation of an "instrumental opera", with main and secondary characters – positive and negative –, with tensions, intrigues, plots, twists and turns, and more or less predictable endings. The result is a musical adventure whose interpretation invites an approach inspired by musical narratology, an attempt encouraged by the way in which Dediu himself imagines the act of creation, defining his own compositional method as "fictionalistic".



https://biblioteca-digitala.ro

# STUDII

# Activitatea de academician a lui George Enescu (I)

**Vasile Vasile**

În **eforturile de aprofundare a vieții și creației lui George Enescu** trebuie să se înscrie și cunoașterea detaliată a activității sale de academician, la fel cum ar trebui detaliată sintagma „activitatea pedagogică” a celui care și-a legat numele de perfecționarea marilor violoniști europeni ai vremii, acceptându-se a se vorbi mai curând despre cursuri de măiestrie, de perfecționare interpretativă, în care a excelat marele violonist, creator al unor principii continuate de beneficiarii lor și nu de un profesorat în domeniu. De asemenea, trebuie lămurite multe dintre exagerările privind cunoașterea de către Enescu a creației populare românești, primele sale lucrări dovedindu-se a fi bazate pe culegeri de melodii populare ale vremii, ceea ce nu diminuează rolul muzicianului în ctitorirea școlii componistice românești, dimpotrivă consolidând terenul legăturilor cu generația anterioară. Au fost denaturat prezentate de către ideologia comunistă relațiile muzicianului cu regalitatea. Asemenea aspecte ar trebui aduse la nivelul la care sunt situate în prezent încercările hermeneutice ale unor opusuri enesciene.

Ca și celelalte, **problematica activității lui Enescu în calitate de academician a fost atinsă doar tangențial**, deși academicianul Enescu va fi unul dintre membrii marcanți ai înaltului forum al spiritualității românești, personaj reprezentativ al acesteia în cultura europeană a epocii. El va desfășura în cadrul Academiei o activitate necunoscută în detaliile ei și cu un rol deosebit de important pentru afirmarea europeană a culturii românești.

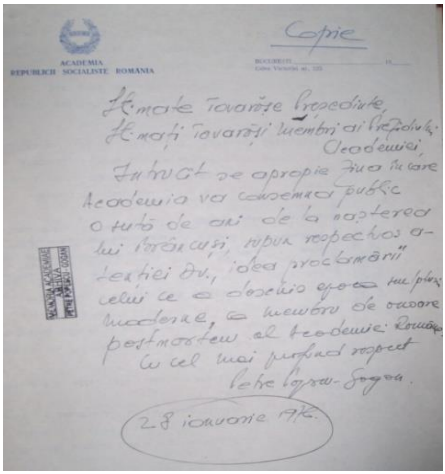
Cel mai recent studiu pe această temă datează din urmă cu o jumătate de secol[1], în pofida faptului că activitatea



https://biblioteca-digitala.ro

de academician a lui George Enescu este mult mai complexă, genialul muzician sprijinind și pe această cale muzica românească în diversele ei forme de manifestare: creație, cercetare a spiritualității populare, estetică, didactică muzicală, muzicologie etc. Cred că academicianul a găsit și a folosit și această pistă pentru susținerea muzicii românești, așa cum se va deduce din prezentul demers enescologic.

Din păcate, asupra autorului studiului citat mi s-a atras atenția să fiu precaut, nu atât pentru că nu era muzician (era filolog, cu un doctorat în domeniu – *Rolul și locul Academiei Române în evoluția limbii și literaturii române (1860 – 1920)* - cât pentru că asupra lui mai planează încă suspiciuni legate de deontologia de cercetător (era la vremea publicării studiului, arhivar al Academiei Române), mai ales în ceea ce privește recunoașterea personalității lui Constantin Brâncuși, deși el a fost cel care a propus în 1976 includerea marelui artist printre membrii de onoare post – mortem ai Academiei Române, propunere refuzată de instituție, datorită opoziției lui George Oprescu, George Călinescu, Alexandru Graur, Ion Jalea etc.


ACADEMIA
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Copie

București
Calea Victoriei nr. 125

Stimate Tovarășe Președinte,
Stimați Tovarăși Membri ai Prezidiului
Academiei,

Întrucât se apropie ziua în care Academia va celebra public o dată de ani de la nașterea lui Brâncuși, spun respectos atenției Dv., ideea proclamării celui ce e deseori apreciat ca cel mai mare sculptor modern, ca membru de onoare postmortem al Academiei Române.
Cu cel mai profund respect
Petre Ispas-Sogea.

28 ianuarie 1976.

În timpul documentării mele asupra amănuntelor prezentului demers am aflat că arhivarul în discuție a fost entuziasmat de ideea scoaterii la lumină a oamenilor de artă și cultură români a căror valoare nu era legată du „susținerile frățești” de la Răsărit. A pregătit o expoziție pe această temă căreia i s-a dat foc, înainte de a se deschide, de către cei care



https://biblioteca-digitala.ro

nu priveau cu ochi buni o asemenea demonstrație culturală. Am dedus astfel că multe dintre documentele căutate de mine nu mai pot fi găsite niciodată, fiind mistuite de scrum.

În aceste condiții, am tratat studiul citat doar ca pe o sursă de informare cerând conducerii Academiei Române să-mi permită **investigarea arhivei înaltului for științific pentru perioada 1916 – 1946** (trei decenii!), când genialul muzician a desfășurat o vastă și fructuoasă activitate, putându-se vorbi despre faptul că prin el se realizează nu numai intrarea muzicii în Academie – cum s-a exprimat singur – dar și afirmarea ei în înaltul for, prin recomandarea pentru premiere de către Academia Română a unor lucrări de referință din creația, muzicologia și educația muzicală românească. Din nefericire, arhiva Academiei Române a suportat de-a lungul timpului mai multe aranjări - și în prezent ea este într-o nouă formă de ordonarea a materialului – astfel că vechile trimiteri (puține, câte sunt!) nu mai pot fi urmărite, necesitând o abordare globală a documentelor adunate în sute de dosare.

**Regulamentele Academiei Române** denumită la început *Societatea Literară Română* – 1866 - **restricționau încă de la înființare, includerea printre membrii săi a reprezentanților artelor**. Domeniul era coordonat de nemuzicieni, ceea ce face ca lui **Dimitrie Vulpian** să i se pretindă de către comisia Academiei (formată din Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu și Ion Ghica) transcrierea pentru pian a pieselor folclorice culese de el și să li se adauge un acompaniament pianistic, impropriu multor melodii mai ales vocale. În felul acesta culegerea lui Vulpian, premiată de Academia Română, se aseamănă mai mult cu culegerile anterioare, destinate pianiștilor, decât cu cele din primele decenii ale secolului al XX – lea, patronate tot de Academia Română, în cunoscuta colecție ***Din viața poporului român*****:** *Hora din Cartal* – a lui Pompiliu Pârvescu cu melodii notate de C. M. Cordoneanu – 1908*, Cântece, urături și bocete de-ale poporului*, de Alexandru Vasiliu, însoțite de 43 arii notate de Sofia Teodoreanu – 1909, *Literatură populară românească* de V. Păsculescu, cu 30 de arii notate de Gheorghe Mateiu, 1910, Béla Bartók - *Cântece poporale românești din Comitatul Bihor (*antologie recomandată Academiei Române de D. G. Kiriac) – 1913, *Cântece și hore* de Gheorghe Fira, 1916 și altele. Oricum



https://biblioteca-digitala.ro

este important de reținut faptul subliniat de cercetătorul menționat, P. P. Gogan, că „melodia populară pătrunsese încă de mult (în Academie – nota îmi aparține), de la sfârșitul veacului trecut”[2] (al XIX – lea – nota îmi aparține).

Chiar în epocă, în 1884, Gavriil Musicescu semnala, deruta formulărilor de către Academie, a condițiilor privind acordarea premiului „pentru o colecție de melodii populare”[3]. Interesat de tezaurizarea melosului folcloric, muzicianul ieșean „reține punctele obscure ale programului de întocmire cerut de Academie”[4], cerând precizarea „dacă melodiile urmau a fi culese la unison sau cu acompaniament, dacă urmau să fie scrise ritmat sau nu, dacă urmau să fie păstrate tonalitățile originare sau melodiile se cereau transpuse în cadrele majorului și minorului clasic”[5], aspecte analizate pe larg într-un studiu dedicat revistei ieșene, *Arta*[6].

**Teodor T. Burada** a fost primit în Academie în calitate de folclorist și autor al prestigioasei *Istorii a teatrului în Moldova* și nu ca muzician, aspect conturat în cele două
studii publicate în 1999[7] și 2010[8].

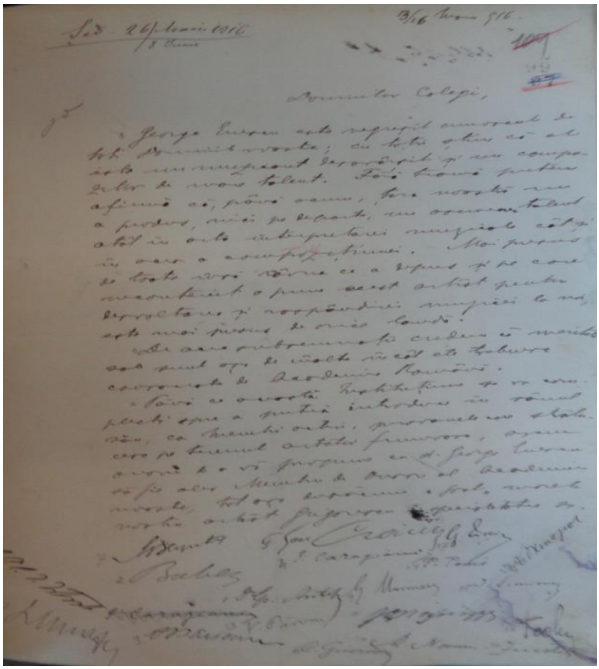
Convins de valoarea muzicii noastre populare, în 1910, **D. G. Kiriac** propune Academiei Române realizarea unor culegeri sistematice de folclor și cu ajutorul lui Ion Bianu primește fonduri de la înalta instituție pentru achiziționarea unui fonograf de tip *Edison* și în **1912 începe culegerile sub patronajul Academiei.** La 27 mai 1920 Ovid Densușianu înainta Academiei Române propunerea înființării unei arhive folclorice.

În 1927 lua ființă la inițiativa și sub conducerea lui **George Breazul** *Arhiva Fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor*, racordată chiar din primii ani la instituții europene asemănătoare, iar peste un an, în 1928, **Constantin Brăiloiu** pune temeliile celei de-a doua *Arhive de Folklore a Societății Compozitorilor Români*. Cele două instituții vor fi puternic influențate de școala sociologică a lui **Dimitrie Gusti**, cel care va coordona în cadrul Academiei Române activitatea Comisiunii oficiului central pentru cercetarea vieții poporului român. Ambii etnomuzicologi au fost colaboratori apropiați ai eminentului sociolog, lucrând împreună la Fundu Moldovei, invitați de ctitorul școlii sociologice românești - așa cum am avut ocazia să detaliez în recenta monografie a celui dintâi[9].



https://biblioteca-digitala.ro

În aceste condiții **George Enescu devine în anul 1916 primul membru de onoare al Academiei Române în calitate de muzician**. Cărturarii grupați în înaltul forum științific al țării, în frunte cu Grigore Antipa, Victor Babeș, Vasile Pârvan, Petre Poni, Andrei Bârseanu, Nicolae Teclu, Alexandru Xenopol, Constantin Giurescu, George Marinescu, L. Mrazec, I. C. Negruzzi, I. Simionescu, Petre Poni și alți membri marcanți ai instituției propun cooptarea eminentului muzician printre membrii de onoare ai instituției patronatoare a gândirii și spiritualității românești, motivând într-o formă excepțională propunerea alegerii: „George Enescu este negreșit cunoscut de Domniile voastre, cu toți știm că el este un muzician desăvârșit și un compozitor de mare talent”.



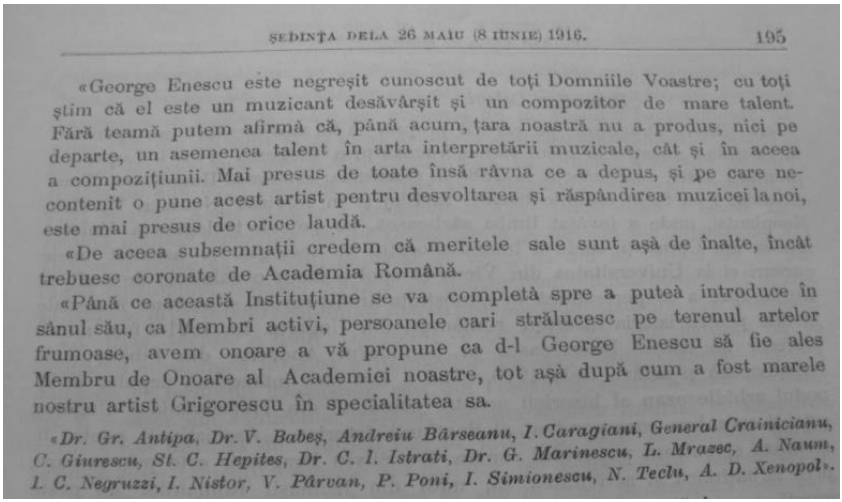
Propunerea pentru alegerea lui Enescu în calitate de membru de onoare a Academiei –
13/ 26mai 1916 – Arhiva Academiei Române –
Dos. A - 3 – 1916, f. 99



https://biblioteca-digitala.ro

Ștefan Hepites subliniază: „Fără teamă putem afirma că țara noastră nu a produs, nici pe departe, un asemenea talent în arta interpretării muzicale, cât și în cea a compoziționii”[10].

În ședința din 26 mai 1916, după prestigioasele ctitorii ieșene, înființarea Societății simfonice care-i purta numele, a Operei Române și reorganizarea Conservatorului din Iași, al cărei patron devenea, **George Enescu este ales membru de onoare al Academiei Române**. Documentul stipulează caracterul de excepție al propunerii: „Până ce această instituțiune se va completa spre a putea introduce în sânul său ca membri activi persoanele care strălucesc pe terenul artelor frumoase avem onoarea a vă propune ca Domnul George Enescu să fie ales membru onorariu al Academiei noastre”, propunere care avea un antecedent „tot așa cum a fost marele nostru artist Grigorescu în specialitatea sa”. Se anticipă de către membrii Academiei necesitatea de a face loc în înalta instituție și reprezentanților „artelor frumoase”.



ŞEDINŢA DELA 26 MAIU (8 IUNIE) 1916. 195

«George Enescu este negreşit cunoscut de toţi Domniile Voastre; cu toţi ştim că el este un muzicant desăvârşit şi un compozitor de mare talent. Fără teamă putem afirmă că, până acum, ţara noastră nu a produs, nici pe departe, un asemenea talent în arta interpretării muzicale, cât şi în aceea a compoziţiunii. Mai presus de toate însă râvna ce a depus, şi pe care necontenit o pune acest artist pentru desvoltarea şi răspândirea muzicei la noi, este mai presus de orice laudă.

«De aceea subsemnaţii credem că meritele sale sunt aşà de înalte, încât trebuesc coronate de Academia Română.

«Până ce această Instituţiune se va completà spre a puteà introduce în sânul său, ca Membri activi, persoanele cari strălucesc pe terenul artelor frumoase, avem onoare a vă propune ca d-l George Enescu să fie ales Membru de Onoare al Academiei noastre, tot aşà după cum a fost marele nostru artist Grigorescu în specialitatea sa.

*«Dr. Gr. Antipa, Dr. V. Babeş, Andreiu Bârseanu, I. Caragiani, General Crainicianu, C. Giurescu, St. C. Hepites, Dr. C. I. Istrati, Dr. G. Marinescu, L. Mrazec, A. Naum, I. C. Negruzzi, I. Nistor, V. Pârvan, P. Poni, I. Simionescu, N. Teclu, A. D. Xenopol».*

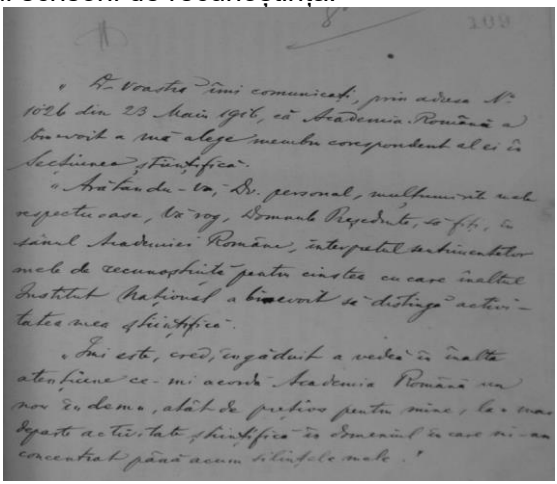
Extras din *Analele Academiei Române*, Seria a II – a, tom XXXVIII, 1915 – 1916, p. 195

Receptiv la gestul de recunoaștere a valorii sale, noul membru de onoare mulțumește pentru cinstea acordată, în



https://biblioteca-digitala.ro

dosarul ședințelor anului înregistrându-se transcrierea conținutului scrisorii de recunoștință.



Scrisoarea de mulțumire a lui Enescu - Arhiva Academiei Române - Dos. A-3 – 1916 - f. 109

În primul volum al fondului epistolar al lui George Enescu muzicologul Viorel Cosma citează epistola din 25 mai 1916, adresată lui Ion Simionescu, manifestându-și mulțumirea pentru inițiativa de alegere a sa printre membrii instituției: „Aflând că Academia Română vrea să-mi facă marea onoare să mă numească membru onorariu al ei, viu printr-acesta să vă spun cu câtă bucurie și mândrie primesc această distincțiune”[11].

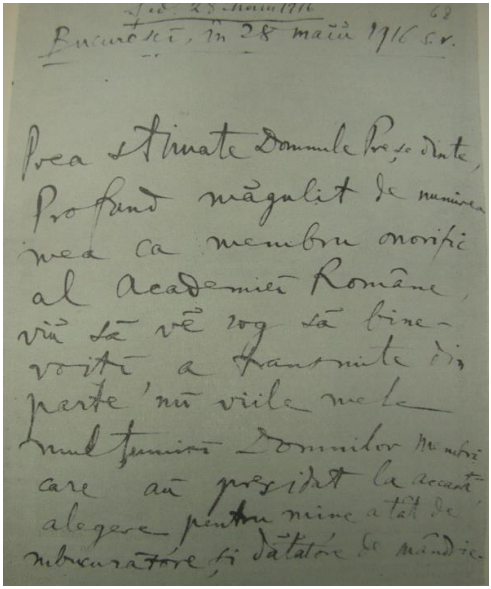
Sub președinția lui Barbu Ștefănescu Delavrancea, 18 din cei 23 de votanți aprobă cooptarea lui George Enescu printre membrii onorifici ai înaltului forum al științei și gândirii românești[12].

Adresându-se președintelui Academiei, muzicianul mulțumea la 28 mai 1916, pentru aprecierea valorii sale, act care - mărturisește singur - îi dă dreptul să fie mândru, argument în favoarea ideii că își dorea calitatea de membru al Academiei Române: „Prea stimate Domnule Președinte, Profund măgulit de numirea mea ca membru onorific al Academiei Române, vin să vă rog să binevoiți a transmite din parte-mi viile mele mulțumiri Domnilor membri care au prezidat la această alegere, pentru mine atât de îmbucurătoare și dătătoare de mândrie. Aceleași mulțumiri rog să le primiți și



https://biblioteca-digitala.ro

Dumneavoastră, Domnule Președinte, precum și expresiunea prea înaltei mele considerații. George Enescu, membru onorific al Academiei Române”[13].



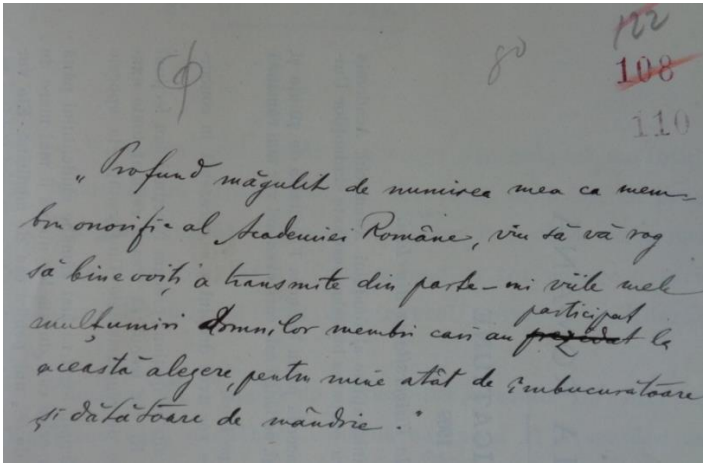
Bucureşti, în 28 mart 1916 c.v.

Prea stimate Domnule Președinte,

Profund măgulit de numirea mea ca membru onorific al Academiei Române, viu să vă rog să binevoiți a transmite din parte-mi viile mele mulțumiri Domnilor membri care au participat la această alegere, pentru mine atât de încurajatoare și dătătoare de mândrie.

Scrisoare autografă de mulțumire a lui George Enescu

Și această scrisoare a fost transcrisă ca document al dosarului perioadei.

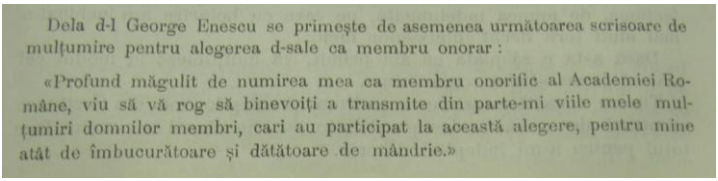


„Profund măgulit de numirea mea ca membru onorific al Academiei Române, viu să vă rog să binevoiți a transmite din parte-mi viile mele mulțumiri Domnilor membri care au participat la această alegere, pentru mine atât de încurajatoare și dătătoare de mândrie.”

Transcrierea scrisorii în: Dosar A 3 – 1916 - Arhiva Academiei Române, f. 110 și publicată în *Analele Academiei*



https://biblioteca-digitala.ro



Dela d-l George Enescu se primește de asemenea următoarea scrisoare de mulțumire pentru alegerea d-sale ca membru onorar:

«Profund măgulit de numirea mea ca membru onorific al Academiei Române, viu să vă rog să binevoiți a transmite din parte-mi viile mele mulțumiri domnilor membri, cari au participat la această alegere, pentru mine atât de îmbucurătoare și dătătoare de mândrie.»

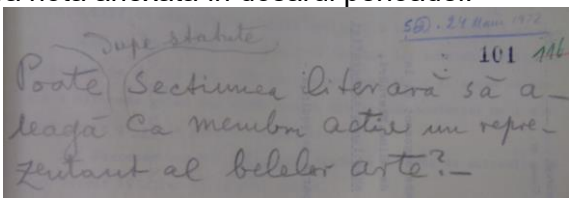
Scrisoarea lui George Enescu publicată în
*Analele Academiei Române*

Mircea Voicana precizează că „realitățile și ierarhia valorilor culturii românești impuneau recunoașterea ca academicieni ai unor slujitori ai creației frumosului, însuși președintele din 1916 al Academiei, savantul Petru Poni, proclamând de la pupitrul său că «George Enescu este gloria muzicală a neamului românesc»[14].

**La 30 septembrie 1932, Ion Bianu, în calitate de vicepreședinte al Academiei,** salută prezența printre titularii înaltului for de cultură a lui George Enescu, „ilustru reprezentant mondial al muzicii, **purtătorul scânteii geniului muzical al neamului românesc**, geniu care și-a găsit expresia cea mai înaltă”[15], aducând ca argumente „meritele sale așa de înalte încât ele trebuie coronate de Academia Română” – cum susținuse Petru Poni în 1916.

Se poate afirma că se crease încă din 1916 în sânul membrilor Academiei un climat favorabil pentru primirea muzicianului ca membru activ.

La 24 mai 1932 se punea problema dacă regulamentul Academiei permitea secției literare să aleagă ca membru „un reprezentant al belelor arte”, așa cum se poate vedea din următoarea notă anexată în dosarul perioadei.



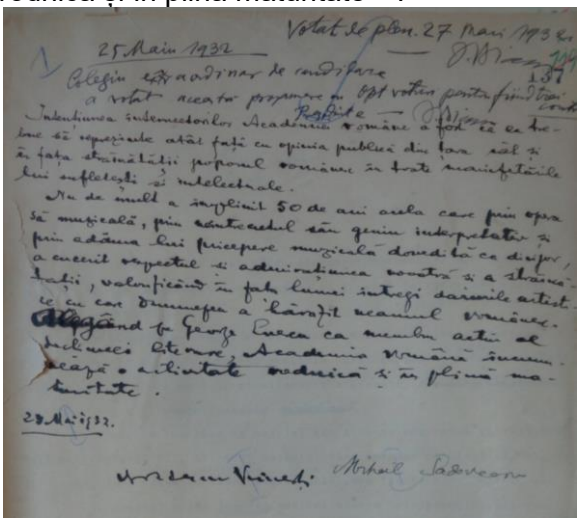
Arhiva Academiei Române - Dosar A - 4 – 1932 - f. 101

La 25 mai 1932 academicienii Mihail Sadoveanu și Ioan Al. Brătescu – Voinești semnează propunerea înaintată colegiului extraordinar de candidare, recomandând alegerea lui George Enescu în calitate de membru activ al Academiei, fiind



https://biblioteca-digitala.ro

apreciat la împlinirea vârstei de 50 de ani ca „acela care prin opera sa muzicală, prin neîntrecutul său geniu interpretativ și prin adânca lui pricepere muzicală dovedită ca dirijor a cucerit respectul și admirațiunea noastră și a străinătății, valorificând în fața lumii întregi darurile artistice cu care Dumnezeu a hărăzit neamul românesc. Alegând pe George Enescu ca membru activ al secției literare Academia Română încununează o activitate rodnică și în plină maturitate”[16].



Propunerea lui Sadoveanu și Brătescu - Voinești din 23mai 1932 – pentru alegerea lui Enescu ca membru activ al Academiei - Arhiva Academiei Române
Dosar A – 3 - 1932 - f.137

Amatoare, ca și în timpurile noastre, de cancanuri, presa dramatiza reacții ca cea amintită, confundând intrarea în Academie cu un meci sportiv, sau cu o dispută politică. Într-un astfel de articol se menționau numele „contracandidaților” muzicianului, înscriși în „cursa” pentru ocuparea fotoliului lăsat vacant de Iacob Negruzzi[17]: criticul literar Ion Rădulescu – Pogoneanu, scriitorul I. A. Bassarabescu și filosoful, omul politic Ion Petrovici. Impedimentul cel mai solid consta în faptul că un muzician ar fi urmat să ocupe un fotoliu în secția literară în care primii doi dintre cei amintiți ar fi fost îndreptățiți, numai că ambii vor fi nevoiți să se mulțumească doar cu calitatea de membru corespondent, primul din 1919, al doilea din 1909, iar al treilea



https://biblioteca-digitala.ro

dobândindu-și calitatea de membru activ al Academiei după doi ani, în 1934.

N-am găsit argumentele lui Mircea Voicana pentru susținerea afirmației că „mai existau suficiente opuneri, printre care nu ușor cântărea tocmai cea manifestată de marele savant de renume mondial Nicolae Iorga, născut la Botoșani, pe aceleași meleaguri cu Enescu, dar al cărui caracter dominant se împăca dificil cu valorile ce nu puteau fi în nici un fel supuse personalității sale uluitor debordante”[18]. Printre contraargumentele presupusei opoziții ale istoricului pot fi citate cel puțin trei elemente convingătoare. Cel dintâi este audiența la primul ministru, Nicolae Iorga a, președintelui Societății Compozitorilor Români, George Enescu, audiență în care au fost discutate în primul rând problemele vieții muzicale românești. Al doilea contraargument îl constituie scrisoarea din 11 noiembrie 1931 adresată primului ministru, prin care George Enescu îl recomanda pe George Simonis, laureat în 1922 al Premiului *George Enescu*, apreciat și de Vincent dζIndy și considerat un „element de mare valoare”, și serviciile lui „ar fi de un real folos pentru arta noastră”[19]. Cel de-al treilea argument îl constituie eclatantul articol din 1936 – *Triumful lui George Enescu*. Pentru eminentul istoric reprezentarea operei *Oedip* însemna „triumful unei lungi și strălucite cariere”. Argumentând apartenența românească a operei prin „solemnitatea care se găsește atavic în sufletul celui născut pe plaiurile vechii Moldove eroice, acea maiestate calmă ca a biruitorilor voievozi; de la noi, pietatea adâncă și discretă ca a acelorași Domni înălțători de sfinte lăcașuri cu adânc de umbră și pace șoptită, a rugăciunilor de noapte târzie; de la noi duioșia plânsetule de fluier în amurguri dumnezeiești de blânde”[20], istoricul găsește suprema recunoaștere a spiritualității românești în faptul că opera a prins viață la Paris, iar postul *Turnul Eifel* a elogiat lucrarea și autorul. La rândul său, Enescu aprecia că nimeni nu a scris așa de frumos. de concis și de cuprinzător despre el cum a scris Iorga în articolul *Triumful lui G. Enescu*. Prezentarea elogioasă era precedată de una din anul 1931, prezentată mai jos.

Pentru a nu se înțelege că toți membrii Academiei au privit cu aceeași ochi intrarea triumfală a lui Enescu și mai ales a Muzicii, trebuie citată scrisoarea de mulțumire adresată de la



https://biblioteca-digitala.ro

Paris, la 4 iunie 1932, de muzician, poetului Octavian Goga, din care reiese faptul că poetul ar fi fost „acela căruia, de fapt, îi datoresc numirea mea la Academie, numire care mă umple de bucurie și de mândrie. Cum să-ți spun aici toată recunoștința mea? Renunț, nefiind meșter al cuvintelor (…)”[21]. Totodată îi cere ajutorul pentru obținerea documentației referitoare la predecesorul său

Deoarece confirmarea oficială a primirii muzicianului în Academie întârzia, cotidianul *Curentul* vorbește despre „catacombele secrete din Academia Română”, dar oferă o pistă posibilă de explicare a amânării rezultatului, amintind incidentele legate de festivitățile prilejuite de împlinirea a cincizeci de ani ai maestrului, „a cărui aniversare trecea deunăzi abia relevată în augusta tăcere a izolărilor creatoare”[22]. În numărul următor al publicației secretariatul Academiei anunță că „în ședința intimă de la 27 mai curent Academia Română a ales cu majoritate de voturi la secțiunea literară pe d. George Enescu”[23].

Sigur că alegerea avea de biruit o mare dilemă: Enescu se bucura de o recunoaștere națională și internațională incomparabilă cu a celorlalți contracandidați, fiind apreciat ca un adevărat ambasador al României, dar secția în care urma să intre era cea literară, ilustrată de condeieri de prestigiu și statutul instituției nu lăsa loc pentru muzicieni, deși alte instituții europene numărau printre membrii lor și artiști de prestigiu.

Se adăuga **o reticență ilustrată de atitudinea de indiferență manifestată de oficialitățile culturale față de aniversarea din 1931 a marelui muzician**. Această indiferență va pregăti, într-un fel, rezervele pe care unii membri ai Academiei le aveau nu atât față de primirea lui Enescu - ținând seama de renumele său - cât față de respectarea statutului de organizare a instituției simbol al spiritualității românești, care ignora domeniile artistice, deși în 1916 se evidenția necesitatea deschiderii instituției spre „artele frumoase”. După ce la 12 martie 1931 Liviu Artemie lansa chemarea organizării centenarului muzicianului: „toate instituțiile noastre muzicale au datoria de a constitui un comitet de organizare a festivalurilor pentru sărbătorirea *maestrului Enescu*”[24], deoarece activitatea sa „a fost închinată înfiripării și înălțării unei arte muzicale românești demnă de nivelul cultural al lumii în care trăim și



https://biblioteca-digitala.ro

propășirii acestei arte în toate țările civilizate dincolo și dincoace de Ocean", în septembrie 1931 Enescu află că cererea sa de organizare a unor concerte omagiale cu Filarmonica fusese refuzată brutal și cere intervenția Ministerului Artelor, refuzul obstinat nefiind justificat.

În ziarul lui Nicolae Iorga - *Neamul românesc* – în primul articol, un cvasieditorial, se făcea invitația la o sărbătorire pe potriva aniversatului: „Regina Maria a fost cea dintâi care, într-un frumos articol, plin de adâncă înțelegere sufletească ne-a chemat pe toți la sărbătorirea celor cincizeci de ani pe care i-a împlinit gloria neamului nostru în domeniul musicei d. George Enescu (…) Din harul Domnului care «suflă unde vrea», s-a ridicat dintre bunii moldoveni din părțile de sus, pline de trecut și de poezie, un copil care a minunat pe cei mai cunoscători ai unei arte pe care o avea din instinct. (…) Și cum faima sa ne-o întinde nouă, noi avem datoria să-i dăm lui toată recunoștința noastră"[25]. Se suplimentează argumentele care contrazic presupunerea unei rezerve pe care istoricul ar fi avut-o împotriva intrării lui Enescu în înaltul forum științific românesc. Ziarele de mare tiraj, dintre care trebuie citate măcar *Universul*, *Adevărul* și *Dimineața,* au condamnat refuzul autorităților culturale ale timpului și nedreptatea făcută genialului artist. În timp ce George Enescu „poate concerta în centre mari din Europa și din America, fiind pretutindeni aclamat și sărbătorit pentru prodigiosul său geniu muzical, numai în Capitala României mari nu poate organiza concerte din cauza amestecului afacerilor comerciale în artă" – se scria în primul cotidian amintit[26]. Cel de-al doilea ziar preciza faptul că nici sala Ateneului, nici Filarmonica nu au acceptat propunerea organizării unor concerte omagiale susținute, cu plată, de însuși sărbătorit, zădărnicind inițiativa lui[27]. Cotidianul *Dimineața* reconstituie filmul refuzului, publicând cererea lui George Enescu, răspunsul funcționarilor obtuzi și reclamația muzicianului adresată ministerului[28]. Președintele Societății Compozitorilor Români în scrisoarea deschisă, arată că la 3 septembrie 1931 adresase Fundației culturale „Voievodul Mihai" o cerere „prin care rugam să mi se pună la dispoziție cu plată, orchestra „Filarmonicii" spre a da pe seama mea, la Ateneul din București, un număr de trei – patru concerte duminicale în cursul lunilor dintre 24 octombrie și 6 decembrie a. c. când voi



https://biblioteca-digitala.ro

produce diferite lucrări ale mele și o parte de opere străine, la care să poată lua parte publicul românesc de toate clasele sociale”[29]. Gestul reprobabil este accentuat de scrisoarea a peste 50 de instrumentiști bucureșteni care s-au pus „ la dispoziție genialului și marelui maestru G. Enescu, în orice moment, spre a realiza o nouă orchestră simfonică cu care să sărbătorească jubileul său”.

Refuzul unora dintre diriguitorii vieţii artistice bucureştene de a accepta aniversarea dorită printr-o serie de concerte populare, îl determină pe Enescu să-şi realizeze planul de a se adresa publicului larg în acest an aniversar, la Iaşi, unde trăise marile bucurii şi împliniri în timpurile crâncene ale războiului. **Centrul sărbătoririi ilustrului ctitor de cultură românească se mută de la Bucureşti, la Iaşi.** Se precizează, chiar prin glasul rectorului Academiei de muzică moldovene, Mircea Bârsan: „Dar mai ales nouă moldovenilor în special şi Iaşului în particular (ne) incumbă datoria şi onoarea de a omagia pe maestrul Enescu, ştiut fiind că dânsul este al nostru, fiu al Moldovei. De aceea, Academia de Muzică şi Artă Dramatică din Iaşi în unire cu Societatea *George Enescu* vor organiza pentru sfârşitul lunii noiembrie o **săptămână Enescu, atât la Iaşi, cât şi în principalele oraşe din Moldova”**[30].

Imagine de la sărbătorirea lui George Enescu, la Iași, cu ocazia împlinirii vârstei de 50 de ani



https://biblioteca-digitala.ro

Era un omagiu sincer adus celui care trudise în Iașul cumplitului măcel nu numai la organizarea unei stagiuni simfonice memorabile cu o orchestră alcătuită prin eforturile lui Enescu, prin organizarea Conservatorului ce-i vor purta numele, la menținerea vieții muzicale în fosta capitală a Moldovei și unde „a scris cea mai mare parte a acestei simfonii (a III – a) în zilele grele de la Iași", redând „„zbuciumul unui mare artist sub impresiunea puternică a războiului (…) Lupta titanică cu o încordare supraomenească a unui popor întreg (…) au impresionat sensibilitatea muzicală a lui Enescu" – cum considera muzicologul Octavian Beu într-un studiu păstrat încă în manuscris[31].

Ilustrul aniversat trebuie să se mulțumească cu omagierea ieșenilor, cu ***Săptămâna Enescu,*** organizată de Radiodifuziunea Română (12 – 18 octombrie 1931) și cu recitalurile de sonate de la Ateneul Român, având ca partener pe Alfred Alessandrescu. Am găsit în *Arhiva muzicienilor* din Secția de *Manuscrise a* Bibliotecii Academiei Române, două fragmente de afișe din perioada 24 octombrie – 21 noiembrie 1931, pentru recitalurile date cu ocazia sărbătoririi a 50 de ani ai Maestrului. Într-un chenar al afișului sunt încadrați anii 1881 – al nașterii - și 1931 – al omagierii. Pe verso au fost imortalizate semnăturile susținătorilor acestor manifestări artistice: Claudio Arrau, K. Elmendorff, Octavian Goga și Veturia Goga[32]. Este vorba despre o parte din cele 7 concerte extraordinare ale violonistului acompaniat de Alfred Alessandrescu și Nicu Caravia, în octombrie – noiembrie 1931.
Contrazicând parcă refuzul unor obtuzi coordonatori de instituții culturale de a organiza concerte aniversare ale compozitorului, dirijorului și violonistului, în București, se înregistrează **elogiile unor autorități culturale veritabile ale timpului**. „Am vrea să înălțăm sărbătorirea nouă a cântărețului ce a fugit întotdeauna și de reclamă și de zgomotul aplauzelor ropotitoare. Simțim că este o datorie obștească sărbătorirea făuritorului de cântece - și încercăm zadarnic să deschidem semnul după care să se călăuzească cinstirea (…) Ce titulaturi i-ar putea înălța o faimă pe care singur și-a înfăptuit-o?" – conchidea **Adrian Maniu**[33], cel care-l considera „cu singuratecă înfățișare de Făt - Frumos din basmele lui Eminescu".



https://biblioteca-digitala.ro

CARNETUL NOSTRU

# SĂRBĂTORIREA LUI ENESCU

Vârsta capetelor încoronate nu poate fi o taină — cum nu poate fi nici când cununa e împletită din laur.

In vara aceasta, marele nostru muzicant împlineşte cincizeci de ani. Ii poartă mai departe, cu aceiaşi tinereţe oglindită în ochii adânci şi melancolici ai căprioarelor din codrii Moldovei. E în plină putere măiestrul cântăreţ — cu sintetică înfăţişare de Făt-Frumos din basmele lui Eminescu. Dintre artiştii noştri — cel mai romantic — purtând cele mai mari izbânzi — şi desigur mai puţin înţelese.

Când arcuşul mângâietor se apleacă întocmai unui fior de trestie peste vioare de coloarea lunei, nu te-ai aşteptă ca tot cântecul să se scuture flori şi stele?

Vremea noastră bogată în progrese socotite în volţi, amperi şi cai putere — gândirea noastră smucită în formule şi calcule, întrucât poate care învinge ambiţii, rapacităţi şi vanităţi, înfrângându-se şi nimicindu-se sufleteşte — ca apoi prin o neînţeleasă taină — să poată simţi vraja melodiei tresălând cu dumnezeiască vibrare de coarde în piepturile noastre.

Am vrea să înălţăm sărbătorirea nouă a cântăreţului ce a fugit întotdeauna şi de reclamă şi de zgomotul aplauzelor ropotitoare. Simţim că este o datorie obştească sărbătorirea făuritorului de cântece — şi încercăm zadarnic să deschidem semnul după care poate să se călăuzească cinstirea.

Ce ar putea aduce discursurile zgomotoase iubitorului de armonie suavă, — ce ar putea aduce darurile celui care nu se osteneşte nici odată să ajute pe muzicanţi, şi să cânte pentru suferinzi.

Ce titulaturi i-ar putea înălţa o faimă pe care singur şi-a înfăptuit-o?

Ascuns — fugind de omenirea pe care nu vrea să o întâlnească decât când se simte silit să dăruiască omenirei frumuseţe, Enescu va fi poate chiar ultimul să ştie că zilele acestea împlineşte o jumătate de veac.

Deasupra vremilor, ce să-i pese de asemenea aniversări? De aceia sărbătorirea e nu pentru el — ci pentru noi înveselire, când cu urechia ţintită la singur glasul sufletului, ritmat de bătăile inimei, îşi ascultă ivirea unui nou cântec, al cărui răsunet abia ne va fi dat să îl auzim vre-o dată, cântecul preschimbat în rugăciune — pentru dragoste — moarte sau dumnezeire.

**Adrian Maniu**

# NOTE

SE DESFIINŢEAZĂ HALA VECHITURILOR

**Hala de o desfiinţează**
**după atâtea tevaturi,**
**logic e, căci nu cadrează**
**ritmul „nou" cu... vechituri.**
**ALBION**

*

*„TIMES" spune că'n ochii d-l Argetoianu „fiecare om are tarifl lui".*

*Tare sîntem curioşi să aflăm cât e preţuit d. Iorga?*

*

*S'A făcut o descoperire: demnitarii „onorifici" primesc, totuş diurnă — probabil însă o diurnă mai mică... ca o reducere faţă faima sacrificiului.*

*

*NU se vor emite bonuri de zaur.*

*...Intrucât — neţiind tezaur nu pot fi nici bonuri.*

Articolul lui Adrian Maniu din *Adevărul*, 2 iulie 1931

Mare admirator al muzicii și al muzicianului, partener de activități culturale în lașul primei conflagrații mondiale, **Mihail Sadoveanu** scria că „în Eminescu și Enescu nu ne interesează ființa naturală, adică vehiculul. Ne interesează expresia sufletească și spirituală (…) Am însă impresia că artiștii mari, ca cel pe care-l sărbătorim, ne pot da dreptul să credem că viața nu-i totuși o zădărnicie, nici o manifestare bestială nici un element de turmă standardizată și cenușie, ci în manifestările ei excepționale un popas nobil al opririi în timpul fără număr către un scop ultim, către o lumină divină”[34].

***Adevărul literar și artistic*** **din 1 Noiembrie 1931** consacră mai multe pagini jubileului maestrului Enescu. Aduc elogiile cuvenite sărbătoritului, pregătind intrarea în sanctuarul culturii românești, Tudor Arghezi, George Călinescu, Al. Philippide, Felix Aderca, Constantin Brăiloiu, George Georgescu și alții.



https://biblioteca-digitala.ro

ANUL X. SERIA II — a. No 569 — 10 PAGINI — 7 LEI EXEMPLARUL DE TARA — 10 LEI EXEMPLARUL IN STRAINATATE

Duminică 1 Noiembrie 1931

# Adevĕrul Literar și Artistic

FONDATOR: AL. V. BELDIMAN 1889 - 1897 — CONST. MILLE 1897 - 1920 — FONDAT IN 1893

## Jubileul maestrului George Enescu

### Un jubileu de lăută

### George Enescu

CONST. BRAILOIU

### D-l George Georgescu despre George Enescu

GEORGE GEORGESCU

### De vorbă cu Enescu

Prima pagină a ziarului *Adevărul,* nr. 569, din 1 noiembrie 1931, cu textele omagiale

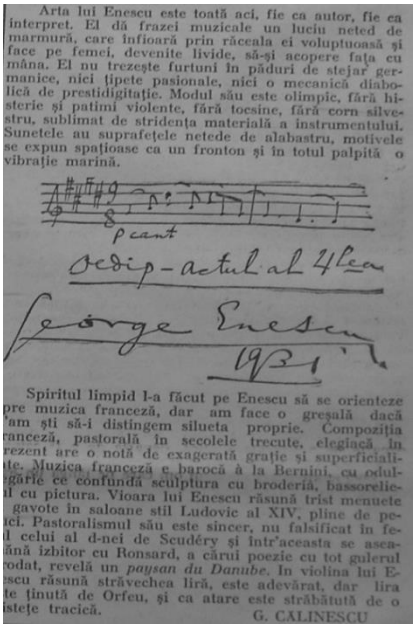
Nu putem ști dacă e vreo legătură între această formă de omagiere românească și cea franceză, din 30 noiembrie 1931, când *Le Monde Musical* închina un număr sărbătoritului român, prezentat pe copertă.

Autorul *Cuvintelor potrivite,* **Tudor Arghezi**, rememora excepționalul gest al violonistului, care s-a strecurat cu discreția-i caracteristică în camera paralizatului pictor Luchian, aducându-i bucuria unei comuniuni cu arta sonoră, „lăutarul venise să se lămurească la căpătâiul zugravului. În culoarea unei secunde s-au întâlnit cu vârful pensulei și arcușul, ca în preistoria astronomică, două comete” [35].

Comparându-l cu Beethoven – care „este patetic”, cu Wagner care „este sarcastic și fantast”, cu Paganini „un saltimbanc, un prestidigitator”, cu Liszt, „ale cărui plete și negul



https://biblioteca-digitala.ro

de pe nas (…) prevestesc trembolența mâinilor agitate de csardaș, portretul lui Enescu este liniștea muzicii antice", (…) în violina lui Enescu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira este ținută de Orfeu și ca atare este străbătută de o tristețe tracică" – aprecia **Călinescu** [36].

Arta lui Enescu este toată aci, fie ca autor, fie ca interpret. El dă frazei muzicale un luciu neted de marmură, care înfioară prin răceala ei voluptuoasă și face pe femei, devenite livide, să-și acopere fața cu mâna. El nu trezește furtuni în păduri de stejar germanice, nici țipete pasionale, nici o mecanică diabolică de prestidigitație. Modul său este olimpic, fără isterie și patimi violente, fără tocsine, fără corn silvestru, sublimat de stridența materială a instrumentului. Sunetele au suprafețele netede de alabastru, motivele se expun spațioase ca un fronton și în totul palpită o vibrație marină.

p cant

Oedip - actul al 4lea

George Enescu

1931

Spiritul limpid l-a făcut pe Enescu să se orienteze pre muzica franceză, dar am face o greșală dacă 'am ști să-i distingem silueta proprie. Compoziția rancezâ, pastorală în secolele trecute, elegiacă în rezent are o notă de exagerată grație și superficialite. Muzica franceză e barocă à la Bernini, cu odulegările ce confundă sculptura cu broderia, bassorelieul cu pictura. Vioara lui Enescu răsună trist menuete gavote în saloane stil Ludovic al XIV, pline de pe- ici. Pastoralismul său este sincer, nu falsificat în fel celui al d-nei de Scudéry și într'aceasta se asea- ână izbitor cu Ronsard, a cărui poezie cu tot gulerul rodat, revelă un *paysan du Danube*. În violina lui E- escu răsună străvechea liră, este adevărat, dar lira te ținută de Orfeu, și ca atare este străbătută de o isteță tracică.

G. CALINESCU

Pentru **Alexandru Philippide** cea mai atrăgătoare trăsătură a artistului Enescu o reprezintă modestia, nu cea „simulată a orgoliosului, nici atitudinea disprețuitoare a omului încărcat de glorie pe care încă un supliment de celebritate îl lasă indiferent"[37].

**Felix Aderca** găsea că toate calitățile violoniștilor vremii, „degetația lui Morini, sentimentul lui Kreisler, vigoarea lui Hubermann, finețea lui Haifez se regăsesc în unica vioară a omului din Moldova și încă una mai mult, necunoscută, inimitabilă". Marcel Proust l-a imortalizat în violonistul Vinteuil din *A la recherche du temps perdu,* reținând „a cincea esență, aproape metafizică și deci în stare de-a fi transmutată și literar". Ultima propoziție sună condamnator împotriva celor care mai aveau rezerve pentru recunoașterea academică a muzicianului: „Cum de nu l-a auzit pe Enescu nici un scriitor din România?"[38]



https://biblioteca-digitala.ro

Cu simțul său istoric, **Constantin Brăiloiu** afirmă că „de la *Baba Hârca* la *Oedip* se plămădește ființa muzicii românești”. Ceea ce numește etnomuzicologul „înălțarea” ei, de la Anton Pann, care în urmă cu o sută de ani „se minuna sfios de muzica «evropenească», a desăvârșit-o în zilele noastre George Enescu” el „ne-a dăruit Europei. Prin Enescu Principatele dunărene au ajuns într-un târziu trup din trupul lumii moderne”[39].

Dirijorul **George Georgescu** afirma: „Personalitatea lui George Enescu stă deasupra oricărui calificativ de laudă, el fiind cea mai perfectă întruchipare a muzicii”[40].

În numele Societății scriitorilor români, asociați „la omagierea lui George Enescu”, **Liviu Rebreanu** afirma în cuvântarea din ziua de 11 decembrie 1931, cu ocazia împlinirii vârstei de 50 de ani ai lui George Enescu: „Pentru prestigiul României în lume, George Enescu este mai prețios decât toate combinațiile politice, decât toate băncile și industriile… George Enescu reprezintă în fața lumii sufletul românesc în tot ce are el mai curat și mai înălțător. Sute de mii de oameni de pe suprafața pământului, care iubesc pe Enescu, nu se poate să nu cuprindă în aceeași iubire și poporul și țara care a dăruit lumii pe Enescu”[41].

O invitație a secretarului general al Academiei, matematicianul Gheorghe Țițeica, din 30 noiembrie 1931, propunea sărbătorirea muzicianului în cadrul prestigioasei instituții, dar la data propusă artistul avea programat un turneu în străinătate. De aceea, la 2 decembrie îi scria: „Adânc mișcat și recunoscător pentru atât de măgulitoarea propozițiune a Academiei, viu să exprim aici, pe lângă viile mele mulțumiri, cel mai sincer și profund regret că n-o să mă aflu-n țară la 18 decembrie, urmând să-ncep o serie de concerte în Franța deja în ziua de 14 curent. Rugându-vă să binevoiți a comunica și celorlalți domni colegi ai noștri sentimentele mele de gratitudine, vă exprim aceleași sentimente, asigurându-vă de sincerul meu devotament și de înalta mea considerațiune”[42]. Nu am găsit mapa în care P. P. Gogan amintește de actele sărbătoririi lui Enescu de către Academia Română, la 30 noiembrie 1931, prin care instituția îl omagia pe muzician la împlinirea vârstei de 50 de ani.



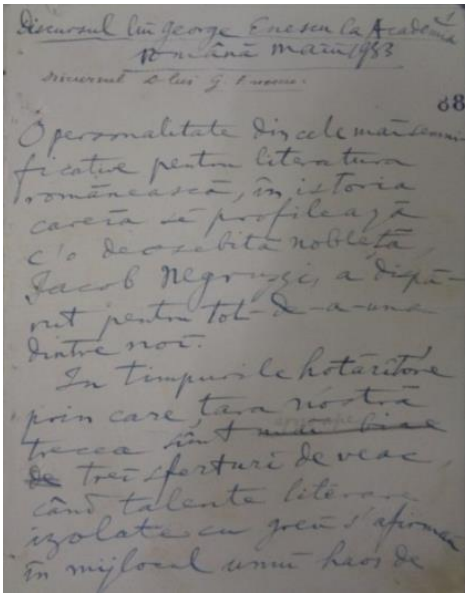
https://biblioteca-digitala.ro

**Ședința solemnă de recepție a muzicianului** continuă evidențierea acestor merite și semne de prețuire, majoritatea susținătorilor propunerii cunoscând vasta și prestigioasa activitate internă și europeană a celui propus a intra în prestigiosul centru al spiritualității românești. Ea reprezintă, totodată, încununarea recunoașterii supreme a omului de cultură națională și europeană, George Enescu. La ședință participă și câțiva dintre muzicienii de frunte ai timpului, Mihail Jora, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara, G. Fotino, Filionescu, care se adaugă membrilor Academiei, printre care se remarcă Octavian Goga, Adrian Maniu, Dimitrie Gusti etc. În deschidere Ludovic Mrazek salută prezența regelui la festivitatea academică: „Academia Română e fericită de a saluta din nou pe augustul ei protector și președintele ei de onoare care a venit să ia parte și în acest an la lucrările ei de sesiunea generală (…) Ea este profund recunoscătoare pentru onoarea ce-i face Maiestatea Voastră de a prezida ședința de astăzi care are o însemnătate cu totul deosebită, **alegerea ca membru activ a colegului nostru Gheorghe Enescu, pe care, de altfel, Academia Română îl numără deja de 16 ani printre membrii săi de onoare**, este un omagiu pe care ea a vrut să-l aducă geniului române manifestat într-un mod așa de strălucit, în persoana noului ales”[43]. În discursul său, regele Carol al II – lea subliniază faptul că dacă „până acum Academia s-a mărginit la a primi în sânul ei istorici, literați cum și pe cei care se ocupă cu științele pozitive, astăzi a deschis porțile unei noi ramuri de activitate intelectuală. Primind astăzi pe colegul George Enescu nu aducem numai un prinos de recunoștință talentului artei și muncii pe care a depus-o atâția ani de zile pentru ridicarea patriei sale, ci îi aducem și atâtor mii de anonimi ai poporului nostru, care au știut în timp de zbucium, de greutăți și bucurii să redea sufletul lor prin cântece noastre atât de frumoase și care împodobesc așa de frumos cununa de lauri a culturii românești”[44].

La 22 mai 1933 George Enescu citește în aula Academiei, în prezența regelui, **celebrul discurs de recepție** – *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicei la Academia Română* – care fusese trimis din New York, la 3 februarie 1933.



https://biblioteca-digitala.ro



Discursul lui George Enescu la Academia Română mart. 1933

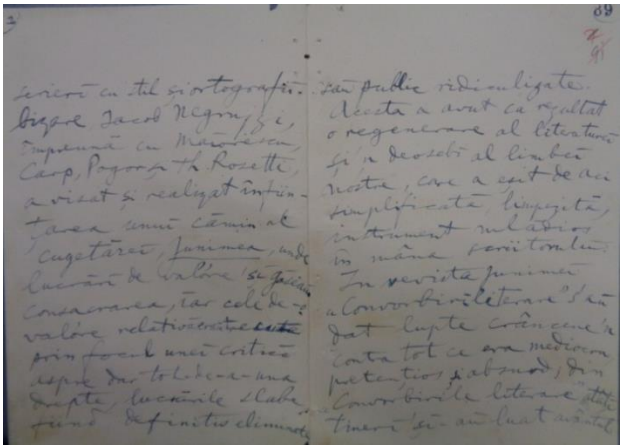
mscrisul e lui G. Enescu.

88

O personalitate din cele mai semnificative pentru literatura românească, în istoria căreia se profilează c'o deosebită noblețe, Iacob Negruzzi, a dispărut pentru tot-de-a-una dintre noi.

In timpurile de hotărîtoare prin care țara noastră trecea în [illegible] de trei sferturi de veac, când talente literare izolate cu greu s'afirmau în mijlocul unui haos de

f. 88



scriere cu stil și ortografie. Dragă Iacob Negruzzi, împreună cu Mărioara Carp, Pogor și Rosetti, a visat și realizat întemeierea unui cămin al cugetărei, Junimea, unde lucrări de valoare se puteau consacra, iar celor de o valoare relativă prin focul unei critice aspre să-le tolereze una pe alta, lucrările slabe fiind definitiv eliminate

89

z

91

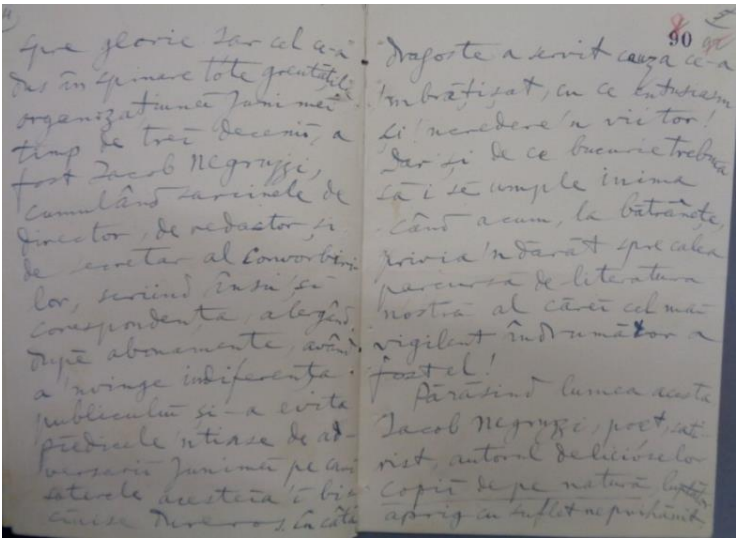
din publicitate. Aceasta a avut ca rezultat o regenerare al literaturei și în deosebi al limbei noastre, care a căpătat de atunci simplicitate, limpezime, instrument minunat în mâna poeților.

In revista Junimei a Convorbirilor literare s'au dat lupte crâncene în contra tot ce era mediocru pretențios, pedant. Din Convorbirile literare au ieșit mari și-au luat avântul

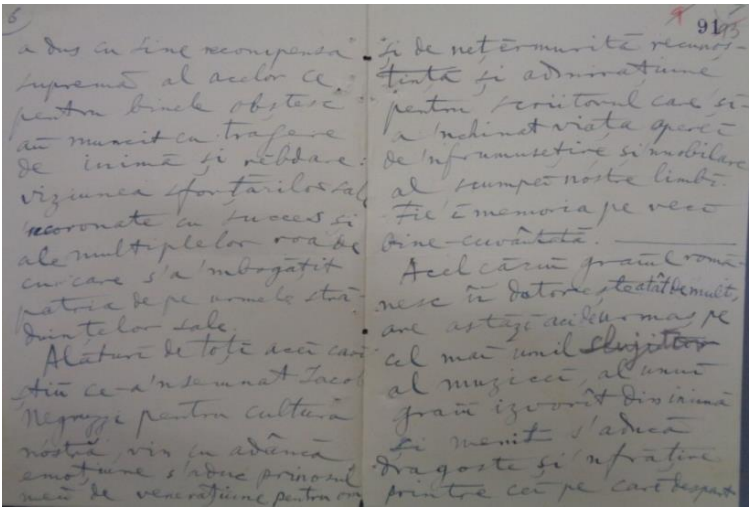
ff. 88$^{v}$ – 89;



https://biblioteca-digitala.ro



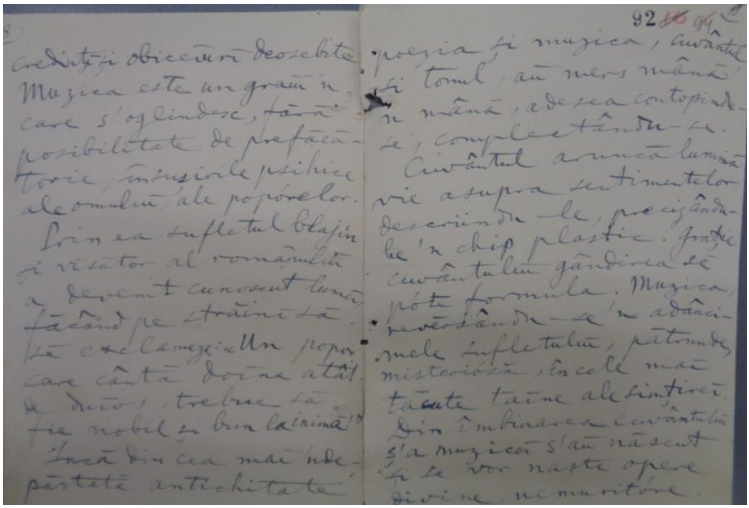
ff. 89$^{v}$ – 90;



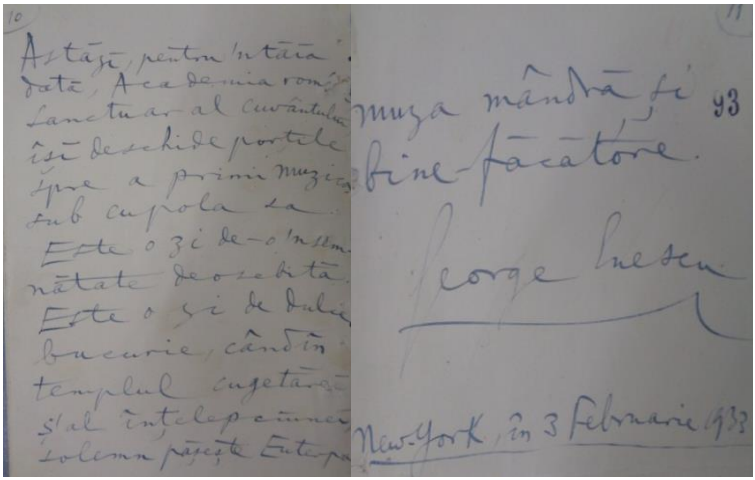
ff. 90$^{v}$ – 91;



https://biblioteca-digitala.ro



ff. 91v – 92;



f. 93

Discursul lui Enescu - Arhiva Academiei Române –
Dos. A – 3 – 1933, f. 88 – 93

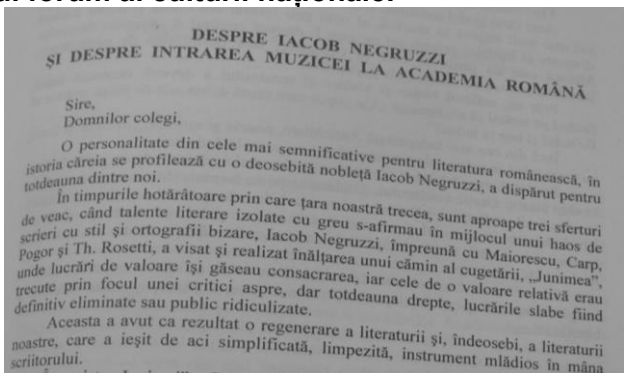
De la Paris propunea peste câteva zile corectarea formulării timpului de când s-a afirmat „aproape trei sferturi de veac”, în loc de „mai bine de trei sferturi de veac” – cum arată



https://biblioteca-digitala.ro

scrisoarea sa înregistrată în arhiva Academiei cu numărul 386 din 20 februarie 1933.

Discursul atrage atenția chiar din titlu, asupra a două laturi esențiale ale evenimentului: omagierea academicianului al cărui loc îl ocupa noul titular și **momentul de intrare a muzicii în înaltul forum al culturii naționale.**



DESPRE IACOB NEGRUZZI
ŞI DESPRE INTRAREA MUZICEI LA ACADEMIA ROMÂNĂ

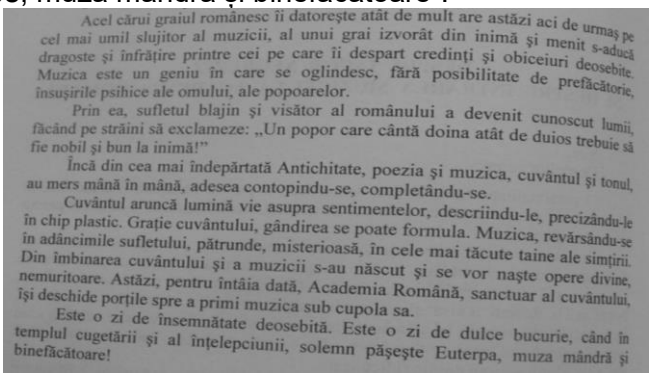
Sire,
Domnilor colegi,

O personalitate din cele mai semnificative pentru literatura românească, în istoria căreia se profilează cu o deosebită noblețe Iacob Negruzzi, a dispărut pentru totdeauna dintre noi.

În timpurile hotărâtoare prin care țara noastră trecea, sunt aproape trei sferturi de veac, când talente literare izolate cu greu s-afirmau în mijlocul unui haos de scrieri cu stil şi ortografii bizare, Iacob Negruzzi, împreună cu Maiorescu, Carp, Pogor şi Th. Rosetti, a visat şi realizat înălțarea unui cămin al cugetării, „Junimea", unde lucrări de valoare îşi găseau consacrarea, iar cele de o valoare relativă erau trecute prin focul unei critici aspre, dar totdeauna drepte, lucrările slabe fiind definitiv eliminate sau public ridiculizate.

Aceasta a avut ca rezultat o regenerare a literaturii şi, îndeosebi, a literaturii noastre, care a ieşit de aci simplificată, limpezită, instrument mlădios în mâna scriitorului.

Artistul – în accepțiunea plenară a termenului – rostea cu această ocazie celebrele fraze: „Muzica este un grai în care se oglindesc fără posibilitate de prefăcătorie însușirile psihice ale omului, ale popoarelor (…) Astăzi, **pentru întâia dată Academia Română, sanctuar al cuvântului, își deschide porțile spre a primi muzica sub cupola ei**. Este o zi de o însemnătate deosebită. **Este o zi de dulce bucurie, când în templul cugetării și al înțelepciunii, solemn păşeşte Euterpe**, muza mândră și binefăcătoare".



Acel cărui graiul românesc îi datorește atât de mult are astăzi aci de urmaș pe cel mai umil slujitor al muzicii, al unui grai izvorât din inimă şi menit s-aducă dragoste şi înfrățire printre cei pe care îi despart credinți şi obiceiuri deosebite. Muzica este un geniu în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor.

Prin ea, sufletul blajin şi visător al românului a devenit cunoscut lumii, făcând pe străini să exclameze: „Un popor care cântă doina atât de duios trebuie să fie nobil şi bun la inimă!"

Încă din cea mai îndepărtată Antichitate, poezia şi muzica, cuvântul şi tonul, au mers mână în mână, adesea contopindu-se, completându-se.

Cuvântul aruncă lumină vie asupra sentimentelor, descriindu-le, precizându-le în chip plastic. Grație cuvântului, gândirea se poate formula. Muzica, revărsându-se în adâncimile sufletului, pătrunde, misterioasă, în cele mai tăcute taine ale simțirii. Din îmbinarea cuvântului şi a muzicii s-au născut şi se vor naşte opere divine, nemuritoare. Astăzi, pentru întâia dată, Academia Română, sanctuar al cuvântului, îşi deschide porțile spre a primi muzica sub cupola sa.

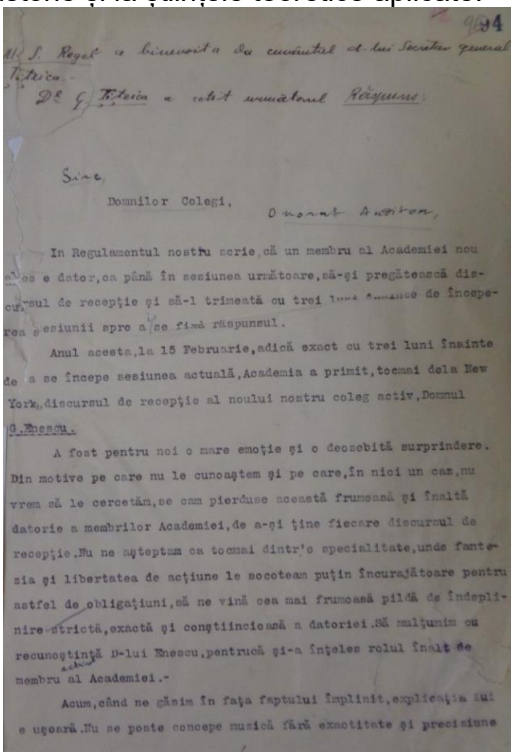
Este o zi de însemnătate deosebită. Este o zi de dulce bucurie, când în templul cugetării şi al înțelepciunii, solemn păşeşte Euterpa, muza mândră şi binefăcătoare!

Extras din discursul la alegerea ca membru titular, din *Analele Academiei*



https://biblioteca-digitala.ro

Chiar vicepreședintele Academiei, matematicianul **Gheorghe Țițeica,** subliniază faptul că prin intrarea lui Enescu printre membrii săi „Academia își lărgește cadrul activității sale luminoase, restrâns până acum la literatură (completată cu filosofia), la istorie și la științele teoretice aplicate.



Domnilor Colegi,

In Regulamentul nostru scrie că un membru al Academiei nou ales e dator, ca până în sesiunea următoare, să-şi pregătească discursul de recepţie şi să-l trimeată cu trei luni înainte de începerea sesiunii spre a se face răspunsul.

Anul acesta, la 15 Februarie, adică exact cu trei luni înainte de a se începe sesiunea actuală, Academia a primit, tocmai dela New York, discursul de recepţie al noului nostru coleg activ, Domnul G. Enescu.

A fost pentru noi o mare emoţie şi o deosebită surprindere. Din motive pe care nu le cunoaştem şi pe care, în nici un caz, nu vrem să le cercetăm, se cam pierduse această frumoasă şi înaltă datorie a membrilor Academiei, de a-şi ţine fiecare discursul de recepţie. Nu ne aşteptam ca tocmai dintr'o specialitate, unde fantezia şi libertatea de acţiune le socoteam puţin încurajătoare pentru astfel de obligaţiuni, să ne vină cea mai frumoasă pildă de îndeplinire strictă, exactă şi conştiincioasă a datoriei. Să mulţumim cu recunoştinţă D-lui Enescu, pentrucă şi-a înţeles rolul înalt de membru al Academiei.-

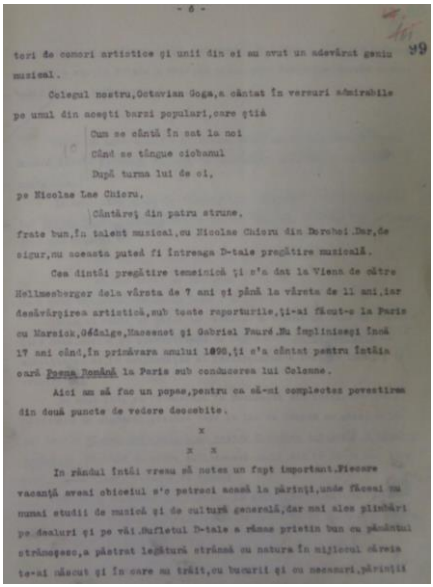
Acum, când ne găsim în faţa faptului împlinit, explicaţia lui e uşoară. Nu se poate concepe muzică fără exactitate şi precisiune

Răspunsul lui Țițeica, la discursul lui George Enescu
Arhiva Academiei Române - Dosar A - 3 – 1933, f. 94

Arta capătă prin dumneata **dreptul de cetățenie în cetatea culturii românești**. De altfel, se poate susține, cu drept cuvânt, că arta stă bine la Academie nu numai alături de literatură". Academicianul matematician remarcă faptul că Enescu realizează prin „activitatea dumitale superioară **cea mai bună și mai frumoasă propagandă națională.** Dumneata ești în străinătate un strălucit reprezentant al neamului românesc, iar acțiunea dumitale de misionar pentru cunoașterea și înțelegerea țării e sigură și durabilă".



https://biblioteca-digitala.ro



- 8 -

99

teri de comori artistice şi unii din ei au avut un adevărat geniu muzical.

Colegul nostru,Octavian Goga,a cântat în versuri admirabile pe unul din aceşti barzi populari,care ştiă

Cum se cântă în sat la noi
Când se tîngue ciobanul
După turna lui de oi,

pe Nicolae Lae Chioru,

Cântăreţ din patru strune,

frate bun,în talent muzical,cu Nicolae Chioru din Dorohoi.Dar,de sigur,nu aceasta puteă fi întreaga D-tale pregătire muzicală.

Cea dintâi pregătire temeinică ţi s'a dat la Viena de către Hellmesberger dela vârsta de 7 ani şi până la vârsta de 11 ani,iar desăvârşirea artistică,sub toate raporturile,ţi-ai făcut-o la Paris cu Marsick,Gédalge,Massenet şi Gabriel Fauré.Nu împlineaşi încă 17 ani când,în primăvara anului 1896,ţi s'a cântat pentru întâia oară Poema Română la Paris sub conducerea lui Colonne.

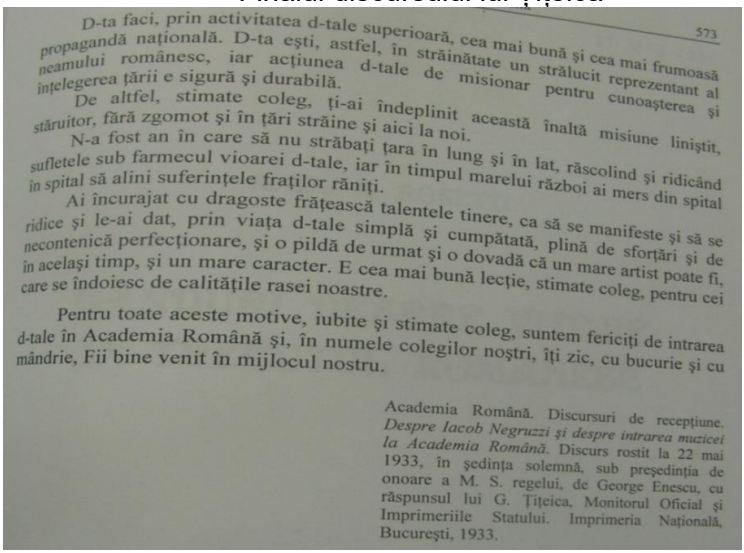
Aici am să fac un popas,pentru ca să-mi completez povestirea din două puncte de vedere deosebite.

x

x x

In rândul întâi vreau să notez un fapt important.Fiecare vacanţă aveai obiceiul s'o petreci acasă la părinţi,unde făceai nu numai studii de muzică şi de cultură generală,dar mai ales plimbări pe dealuri şi pe văi.Sufletul D-tale a rămas pretin bun cu pământul strămoşesc,a păstrat legătură strânsă cu natura în mijlocul căreia te-ai născut şi în care ai trăit,cu bucuriile şi cu necazurile,părinţii

Arhiva Academiei Române - Dosar A - 3 – 1933, f. 99 – Finalul discursului lui Ţiţeica



573

D-ta faci, prin activitatea d-tale superioară, cea mai bună şi cea mai frumoasă propagandă naţională. D-ta eşti, astfel, în străinătate un strălucit reprezentant al neamului românesc, iar acţiunea d-tale de misionar pentru cunoaşterea şi înţelegerea ţării e sigură şi durabilă.

De altfel, stimate coleg, ţi-ai îndeplinit această înaltă misiune liniştit, stăruitor, fără zgomot şi în ţări străine şi aici la noi.

N-a fost an în care să nu străbaţi ţara în lung şi în lat, răscolind şi ridicând sufletele sub farmecul vioarei d-tale, iar în timpul marelui război ai mers din spital în spital să alini suferinţele fraţilor răniţi.

Ai încurajat cu dragoste frăţească talentele tinere, ca să se manifeste şi să se ridice şi le-ai dat, prin viaţa d-tale simplă şi cumpătată, plină de sforţări şi de necontenică perfecţionare, şi o pildă de urmat şi o dovadă că un mare artist poate fi, în acelaşi timp, şi un mare caracter. E cea mai bună lecţie, stimate coleg, pentru cei care se îndoiesc de calităţile rasei noastre.

Pentru toate aceste motive, iubite şi stimate coleg, suntem fericiţi de intrarea d-tale în Academia Română şi, în numele colegilor noştri, îţi zic, cu bucurie şi cu mândrie, Fii bine venit în mijlocul nostru.

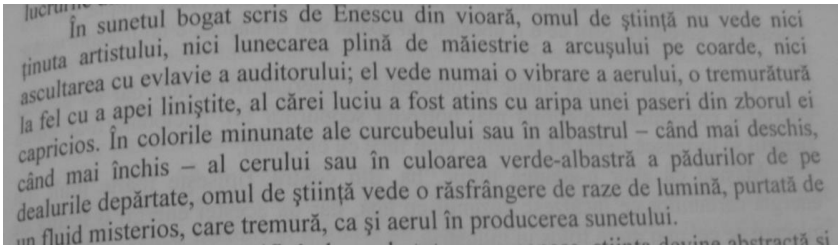
Academia Română. Discursuri de recepţiune. *Despre Iacob Negruzzi şi despre intrarea muzicei la Academia Română*. Discurs rostit la 22 mai 1933, în şedinţa solemnă, sub preşedinţia de onoare a M. S. regelui, de George Enescu, cu răspunsul lui G. Ţiţeica. Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului. Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1933.

Finalul răspunsului academicianului Gheorghe Ţiţeica la discursul de recepţie a lui George Enescu – versiunea tipărită recent



https://biblioteca-digitala.ro

În forma integrală, **discursul lui George Enescu și răspunsul academicianului Gheorghe Țițeica** au fost publicate în 1933, în volumul 54 al *Analelor Academiei,* seria *Discursuri* și recent în volumul consacrat discursurilor de recepție de la Academia Română, din care am citat deja câteva paragrafe ilustrative[45]. Aprecierile matematicianului Gheorghe Țițeica față de complexul muzician George Enescu nu sunt conjuncturale, determinate de evenimentul, de excepție, al intrării muzicii în citadela Academiei Române. Cu mai mulți ani în urmă, în discursul de recepție din 16/ 29 mai 1914 – *Din viața și activitatea lui Spiru Haret* – nelegat de ceea ce va rosti în 1933, la adresa muzicianului - găsea în interpretările lui George Enescu o altă componentă a cunoașterii și exprimării umane: „În sunetul bogat scris de Enescu din vioară, omul de știință nu vede nici ținuta artistului, nici lucrarea plină de măiestrie a arcușului pe coarde, nici ascultarea cu evlavie a auditorului; el vede numai o vibrare a aerului, o tremurătură la fel ca a apei liniștite, al cărei luciu a fost atins cu aripa unei paseri din zborul ei capricios. În culorile minunate ale curcubeului sau în albastrul – când mai deschis, când mai închis – al cerului sau în culoare verde albastră a pădurilor de pe dealurile depărtate, omul de știință vede o răsfrângere de raze de lumină, purtată de un fluid misterios care tremură ca și aerul în producerea sunetului”[46].

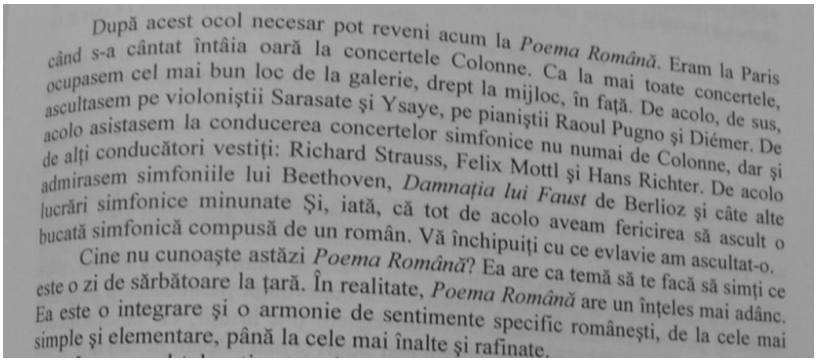


În sunetul bogat scris de Enescu din vioară, omul de ştiinţă nu vede nici ţinuta artistului, nici lunecarea plină de măiestrie a arcuşului pe coarde, nici ascultarea cu evlavie a auditorului; el vede numai o vibrare a aerului, o tremurătură la fel cu a apei liniştite, al cărei luciu a fost atins cu aripa unei paseri din zborul ei capricios. În colorile minunate ale curcubeului sau în albastrul – când mai deschis, când mai închis – al cerului sau în culoarea verde-albastră a pădurilor de pe dealurile depărtate, omul de ştiinţă vede o răsfrângere de raze de lumină, purtată de un fluid misterios, care tremură, ca şi aerul în producerea sunetului.

În discursul din 1932 academicianul Țițeica îi amintea celui propus să-și înscrie numele ca membru titular al citadelei înțelepciunii românești, răsunătorul succes al *Poemei Române* la Paris, la prezentarea căreia asistase, remarcând în ea „o integrare de sentimente specific românești”.



https://biblioteca-digitala.ro



După acest ocol necesar pot reveni acum la *Poema Română*. Eram la Paris când s-a cântat întâia oară la concertele Colonne. Ca la mai toate concertele, ocupasem cel mai bun loc de la galerie, drept la mijloc, în față. De acolo, de sus, ascultasem pe violoniștii Sarasate și Ysaye, pe pianiștii Raoul Pugno și Diémer. De acolo asistasem la conducerea concertelor simfonice nu numai de Colonne, dar și de alți conducători vestiți: Richard Strauss, Felix Mottl și Hans Richter. De acolo admirasem simfoniile lui Beethoven, *Damnația lui Faust* de Berlioz și câte alte lucrări simfonice minunate. Și, iată, că tot de acolo aveam fericirea să ascult o bucată simfonică compusă de un român. Vă închipuiți cu ce evlavie am ascultat-o.

Cine nu cunoaște astăzi *Poema Română*? Ea are ca temă să te facă să simți ce este o zi de sărbătoare la țară. În realitate, *Poema Română* are un înțeles mai adânc. Ea este o integrare și o armonie de sentimente specific românești, de la cele mai simple și elementare, până la cele mai înalte și rafinate.

Extras din răspunsul lui Țițeica la discursul de recepție a academicianului Enescu

Autorul răspunsului la discursul solemn fixează locul *Poemei române* în contextul afirmării culturii românești marcat de următoarele borne: *Nunta Zamfirei* de George Coșbuc, întemeierea Ligii pentru unitatea culturală a tuturor românilor, procesul memorandiștilor, apariția revistei *Sămănătorul* sub direcția lui Alexandru Vlahuță, George Coșbuc și apoi Nicolae Iorga, afirmarea poeziei lui Octavian Goga, cu contribuții însemnate în „consolidarea neamului națiunii noastre”.

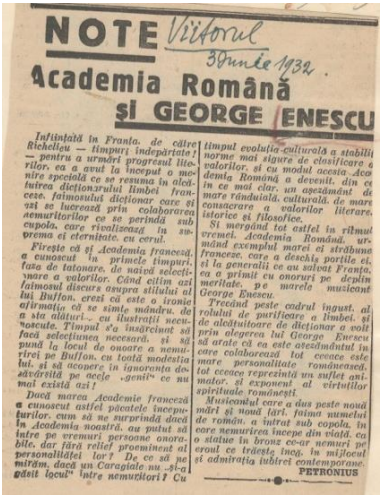
Și academicianul **Constantin Rădulescu Motru** va aduce elogii colegului său, George Enescu, referindu-se la el în răspunsul la discursul de recepție a lui Gheorghe Petrașcu, la 22 mai 1937: „Alături de genialul nostru coleg, George Enescu, dumneata reprezinți în mijlocul nostru ceva mai mult decât consacrarea unei munci bine întrebuințate. Domniile voastre, cei doi reprezentanți ai artei, ne dați frumoase promisiuni pentru viitorul culturii artistice române”[47].

Muzicianul va păstra o puternică legătură cu colegul său matematician știind că prețuiește arta muzicală și apelând la el la 4 octombrie 1937, pentru a-l recomanda pe flautistul Vasile Filip: „Scumpe şi stimate Domnule Coleg, Să-mi fie permis să recomand cu toată căldura pe Dl. Jianu, flautist” care „este singurul (…) la noi cu adevărată şcoală modernă de flaut şi ar fi păcat ca toţi elevii flautişti să nu beneficieze de prilejul ce li se oferă pentru a face cunoştinţă cu tehnica flautistică nouă. Mulţumesc anticipat din suflet şi vă asigur de sentimentele mele admirative. George Enescu”[48].



https://biblioteca-digitala.ro

**Ziarele epocii se întrec în consemnarea evenimentului**. *Viitorul* încearcă să atenueze neplăcerile anterioare pricinuite genialului artist: „Caragiale nu și-a găsit locul între nemuritori” (va deveni doar post – mortem) și vede în gestul instituției românești „modelul Academiei Franceze”, primindu-l „cu onoruri pe marele muzicant George Enescu”[49].



NOTE

Viitorul

3 Iunie 1932.

## Academia Română și GEORGE ENESCU

Infiintată în Franța, de către Richelieu — timpuri îndepărtate! — pentru a urmări progresul literelor, ea a avut la început o menire specială ce se resuma în alcătuirea dicționarului limbei franceze, faimosului dicționar care și azi se lucrează prin colaborarea nemuritorilor ce se perindă sub cupola, care rivalizează în supremă și eternitate, cu cerul.

Fiește că și Academia franceză, a cunoscut în primele timpuri, fază de tatonare, de naivă selectivare a valorilor. Când citim azi faimosul discurs despre stilului al lui Buffon, crezi că este o ironie afirmația că se simte mândru, de a sta alături, cu ilustrații necunoscute. Timpul s'a însărcinat să facă selecțiunea necesară, și să punâ la locul de cinste a nemuririi pe Buffon, cu totală modestia lui, și să aconere în ignoranța desăvârșită pe acele „genii” ce nu mai există azi!

Dacă marea Academie franceză a cunoscut astfel păcatele începuturilor, cum să ne surprindă dacă în Academia noastră, au putut să intre pe vremuri persoane onorabile, dar fără relief prominent al personalității lor? De ce să ne mirăm, dacă un Caragiale nu „și-a găsit locul” între nemuritorii? Cu timpul evoluție culturală a stabilit norme mai sigure de clasificare a valorilor, și cu modul acesta Academia Română a devenit, din ce în ce mai clar, un ascământ de mare rânduială, culturală, de mare consacrare a valorilor literare, istorice și filosofice.

Și mergând tot astfel în ritmul vremei, Academia Română, urmând exemplul marei ei străbătne franceze, care a deschis porțile ei, și la generalii ce au salvat Franța, ea o primi cu onoruri pe deplin meritate, pe marele muzicant George Enescu.

Trecând peste cadrul îngust, al rolului de purificare a limbei, al de alcătuitoare de dicționar a voit prin alegerea lui George Enescu să arate că ea este atașamentul la care colaborează tot ceeace este mare personalitate românească, tot ceeace reprezintă un suflet animator, și exponent al virtuților spirituale românești.

Muzicantul care a dus peste nouă mări și nouă țări, faima numelui de român, a intrat sub cupola, în care nemuriren începe din viață, cu o statue în bronz ce-ar nemuri pe eroul ce trăește încă, în mijlocul și admirația iubirei contemporane.

PETRONIUS

## George Enescu la Academie

Academia Română a ales, zilele trecute, pe maestrul George Enescu cu membru activ al ei.



D-l GEORGE ENESCU

Este prima oară, credem când forul de discuție supremă al creatorilor culturei române intră în domeniul creațiunei muzicale. Căci în maestrul Enescu Academia a ales pe compozitorul de pură și mare valoare. Prin aceasta arta de sugestii subtile și complexe a muzicei își găsește locul binemeritat, alături de artele mai precise ale literaturei și alături de concretul prin excelență al științei. O nedreaptă erarhizare a valorilor culturale și artistice a încetat deci prin alegerea maestrului Enescu.

Care, însă, este și un interpret neîntrecut al artei sale. Involuntar, Academia a cinstit și pe artistul din George Enescu. Și voind său deschide astfel calea unor interpretări din ce în ce mai largi a înțelesului cinstirei creatorilor de cultură.

Maestrul Enescu, a cărui mondială autoritate artistică și creatoare a deschis drumul cunoașterii geniului românesc în largul lumei și care o știut să se așeze pe planul cel dintâi al celor care caută drumul nou al artei este, astfel, încă odată, un inovitor de drumuri.

Îi vom datora poate mâine, o lărgire a înțelesului valorilor culturale, mergând dela cele mai directe accesibile, până la cele cu formele cele mai subtil învăluitoare.

Omagiul pe care îl merită astfel personalitatea maestrului Enescu se înțelege.

I. I. c.

Articol din ziarul *Viitorul*, din 3 iunie 1932
Articol din ziarul *Viitorul*, 2 iunie 1932

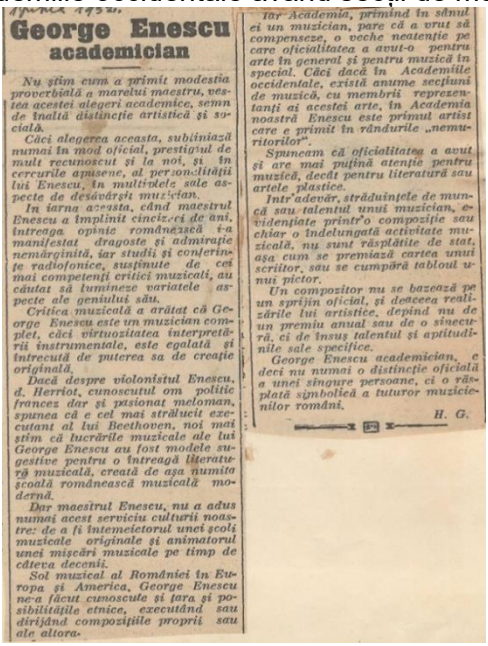
Cu o zi înainte, la 2 iunie, același cotidian sublinia faptul că „este prima oară (…) când forul de discuție supremă a creatorilor culturii române intră în domeniul creațiunii muzicale” și astfel „o nedreaptă ierarhizare a valorilor culturale și artistice a încetat deci prin alegerea maestrului Enescu”[50].

Pentru *Neamul românesc* alegerea „subliniază numai în mod oficial, prestigiul de mult recunoscut și la noi și în cercurile apusene, a personalității lui Enescu, în multiplele sale aspecte de desăvârșit muzician”[51]. Gazetarul amintea aprecierile omului politic Herriot, care vedea în Enescu „cel mai strălucit executant al lui Beethoven” dar completa personalitate a noului academician constă în faptul că lucrările lui „au fost modele sugestive pentru o întreagă literatură muzicală, creată de așa



https://biblioteca-digitala.ro

numita școală românească muzicală modernă". El crede că gestul vine „să compenseze o veche neatenție pe care oficialitatea a avut-o pentru arte în general și pentru muzică în special", academiile occidentale având secții de muzică.



**George Enescu**
**academician**

*Nu știm cum a primit modestia proverbială a marelui maestru, vestea acestei alegeri academice, semn de înaltă distincție artistică și socială.*

*Căci alegerea aceasta, subliniază numai în mod oficial, prestigiul de mult recunoscut și la noi, și în cercurile amicale, al personalității lui Enescu, în multiplele sale aspecte de desăvârșit muzician.*

*În țara aceasta, când maestrul Enescu a împlinit cincizeci de ani, întreaga opinie românească i-a manifestat dragoste și admirație nemărginită, iar studii și conferințe radiofonice, susținute de cei mai competenți critici muzicali, au căutat să lumineze variatele aspecte ale geniului său.*

*Critica muzicală a arătat că George Enescu este un muzician complet, căci virtuozitatea interpretării instrumentale, este egalată și întrecută de puterea sa de creație originală.*

*Dacă despre violonistul Enescu, d. Herriot, cunoscutul om politic francez dar și pasionat meloman, spunea că e cel mai strălucit executant al lui Beethoven, noi mai știm că lucrările muzicale ale lui George Enescu au fost modele augestine pentru o întreagă literatură muzicală, creată de așa numita școală românească muzicală modernă.*

*Dar maestrul Enescu, nu a adus numai acest serviciu culturii noastre: de a fi întemeietorul unei școli muzicale originale și animatorul unei mișcări muzicale pe timp de câteva decenii.*

*Sol muzical al României în Europa și America, George Enescu ne-a făcut cunoscute și țara și posibilitățile etnice, executând sau dirijând compozițiile proprii sau ale altora.*

*Intr'Academia, primind în sînul ei un muzician, pare că a vrut să compenseze, o veche neatenție pe care oficialitatea a avut-o pentru arte în general și pentru muzică în special. Căci dacă în Academiile occidentale, există anume secțiuni de muzică, cu membrii reprezentanți ai acestei arte, în Academia noastră Enescu este primul artist care e primit în rândurile „nemuritorilor".*

*Spunem că oficialitatea a avut și are mai puțină atenție pentru muzică, decât pentru literatură sau artele plastice.*

*Intr'adevăr, străduințele de muncă sau talentul unui muzician, evidențiate printr'o compoziție sau chiar o îndelungată activitate muzicală, nu sunt răsplătite de stat, așa cum se premiază cartea unui scriitor, sau se cumpără tablouri unui pictor.*

*Un compozitor nu se bazează pe un sprijin oficial, și deaceea realizările lui artistice, depind nu de un premiu anual sau de o stăruință, ci de însuș talentul și aptitudinile sale specifice.*

*George Enescu academician, e deci nu numai o distincție oficială a unei singure persoane, ci o răsplată simbolică a tuturor muzicienilor români.*

*H. G.*

Articol din *Neamul românesc*, 1 iunie 1932

Scriitorul Camil Petrescu găsește în alegerea lui Enescu ca membru activ al Academiei „un gest revoluționar", încredințând fotoliul lui Iacob Negruzzi „secretarul perpetuu știut" al *Convorbirilor literare* unui muzician"[52] considerat un „Nestor al Academiei Române", răscumpărând astfel, „greșeala de a nu fi numărat printre membrii ei pe Eminescu și Caragiale". Totodată, el găsește explicația priorității acordate în Academie, secției istorice, deoarece „trebuiau cercetate cu atenție aproape exclusivă, începuturile și rosturile noastre aici" și celei filologice, care avea de „dovedit latinitatea limbii". Noul ales „este astăzi unul dintre cei mai autentici reprezentanți ai sufletului românesc în întreaga lume (…) creatorul școalei românești muzicale recunoscute ca una dintre cele mai de seamă azi, în muzica



https://biblioteca-digitala.ro

europeană", conchizând că „țara întreagă ratifică minunata alegere".

Considerându-l într-o prezentare din anul jubiliar, 1931„un demiurg în artă", George Breazul sublinia la 2 noiembrie 1931, în articolul *George Enescu la Academia Română*: „George Enescu este un asemenea nunțiu, ales al rasei noastre spre a se rosti între neamuri, în fața istoriei, despre darurile muzicale ale neamului românesc"[53].

GEORGE ENESCU LA ACADEMIA ROMÂNĂ

de G. BREAZUL

Arta poporului nostru e anonimă; ca a tuturor popoarelor în stadiul de începătură și nestatornicită putere a creațiunii darurilor. Nici conștiința creației individuale nu a pătruns a se forma, nici cultul personalității creatoare a se înfiripa; dar nici a se vătăma și slăbi cheamarea lăuntrică a insului și a obștei spre desăvârșirea frumosului făptuit de gând și mâini omenești. Rar, un [illegible] de zugrav, de cioplitor sau de zidar, se desprinde [illegible] din marmurul vremilor, fără de nume, vrednicii [illegible] ai podoabelor trecutului, românesc. Transfigurat de setea de minune a poporului, în simbol de jertfă, cre-



D. GEORGE ENESCU

eroism, numele coboară apoi întru pomenirea [illegible] mai mult ca [illegible]

celei mai plăpânde copilării și până la anii bărbăției, înolându-se cu deplină voință, de lumea tuturor, Enescu și-a născocit lumea vieții sale, și-a creiat în muzică o realitate deosebită, lumea sa, lumea muzicii: întruchiparea ideală a mediului ființei sale. Cu măsura comună a artistului, lumea luminii și-a contingentelor lutului, nu poate fi măsurat Enescu, neavând existență pentru el altă lume decât lumea artei sale. Urmărtor poruncii muzicii celor fiindu-i împlinirea misiunii ce-i este încredințată. Răpit și confundat în imperiul muzicii *pure*, în alt chip va analiza el vocea sângelui, de cum se deslușește după urmele terestre ale sorgintei sale. Iar în muzică, Enescu trăește *prin muzică*. Nimic străin muzicii și substanței ei, nu-l ademenește. «Omul» care a biruit în sine tot ce ar turbura existența sa în lumea muzicii, care și-a jertfit totul muzicii, s'a dăruit pe sine însuși muzicii.

Din această lume transcendentală a muzicii pure coboară spre noi ofranda artei lui Enescu. Din lumea muzicii din elementul firesc al existenței sale, el poartă spre noi mirul minunat al artei sonurilor. Dar nu ca *interpret*, în înțelesul comun al termenului, de tălmăcitor al unui text. Enescu nu se situiază între punctele schiței grafice a textului muzical și între omul dornic de a se împărtăși din vraja muzicii, spre a descifra sensuri sau a surprinde dorințe și a le împlini. Ci, din lumea muzicii, Enescu aduce vestea muzicii, pe care el o creiază din nou, în fața închinătorilor și adoratorilor sublimei arte. Prodigioasa sa memorie și necontenita trăire în lumea sonorului muzical, au îngemănat, au însuțit puterilor sale înăscute și au supus stăpânirii sale, tot ce mai e muzică, în afară de muzica firii sale. De aceea, pe când artiștii mari ostenesc întru tendința de a rupe, cel puțin pentru clipe rare, zăgazurile lumei comune, ulmind cu meșteșugul mâinilor, dar rămânând mereu sub semnul legilor pământului și mărginirii, Enescu aduce în arta sa ceva ce trece peste condițiile tehnicei și ale cerințelor interpretării: este *puterea de creațiune* care se revarsă năvalnică în tot ceeace este arta lui. Duh nou din duhul magicei sale puteri este insuflat plămădirilor congeniilor. Flacără prometeică arde și putere demiurgică rotocolește spre noi astrele universului sonor, reanimate, străluminate, învăpăiate, dintr'o lume cum n'a mai fost i din lumea minunată a muzicii lui Enescu.

Articolul lui George Breazul - *George Enescu la Academia Română* – din 15 iulie 1933

Într-o sinteză ulterioară, Marin Simionescu – Râmniceanu, cel care semna doar Sym, aduce un argument suplimentar pentru „triumful muzicii" la Academie: aceasta „înțelegând că importanța culturală a muzicii depășește uneori pe acea a literaturii, a hotărât să facă loc și Euterpei în cenaclul luminat de cugetare și înțelepciune", considerând că anul 1933 „a săltat la noi muzica pe ultima treaptă de glorie a culturii românești"[54].



https://biblioteca-digitala.ro

„ADEVERUL" şi „DIMINEAŢA" 59

**GEORGE ENESCU LA ACADEMIA ROMÂNĂ**

de SYM

Anul 1933 a sălutat la noi muzica, pe ultima treaptă de glorie a culturii româneşti.

Prin sărbătorirea de la Academia Română, ziua de 22 Mai 1933, a marcat o etapă în civilizaţia ţărei noastre. Inesmnătatea ei va rămâne deapururi crestată mai adânc în răboiul care va număra pe faclerii



GEORGE ENESCU

culturii româneşti, cu faimă răsbită departe peste hotare.

Academia Română înţelegând că importanţa culturală a muzicei depăşeşte uneori, pe aceia a literaturii, a hotărât să facă loc şi **Euterpei** în cenacluţ luminat de cugetare şi înţelepciune; a primit astfel în sânul ei, membru activ, pe marele maestru între maeştri, pe muzicianul compozitor George Enescu.

Solemnitatea şedinţei de la 22 Mai a crescut, prin sobrietatea admirabilă a celor două cuvântări cu sens tradiţional care au fost rostite.

Citim din cuvântul, atât de substanţial, al marelui Enescu, numai pasajul care ne-a apărut drept o minunată definiţie autoportret a artistului: **„Muzica este un grai în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie, însuşirile psihice ale omului..."**

*

La noi ca şi pe-aiurea muzicieni sunt mulţi: Enescu el e numai unul!

S'a născut în cătunul Liveni, din comuna Cordăreni, jud. Dorohoi, la 7 August 1881, din părinţi cu ocrecare stare.

Tatăl său, violonist amator, avea şi glas frumos de cântec. Cale de poate lungi se adunau moldovenii din partea locului, la biserica din Zvoriştea, să asculte minunatul glas cu care bunicul lui Enescu — părinteie Gheorghe — slujea liturghia. Chiar străbunicului său, cântăreţ de strană la aceeaşi biserică, îi se dusese faima de glas frumos.

Prin sănătate, rânduială, muncă stăruitoare, inteligenţă, dăruire firească, modestie, bunătate, patriotism şi geniu, Enescu s'a aşezat în muzica civilizaţiei actuale, acolo unde desigur va rămâne neclintit, până la urmă.

Conştiinţa pe care o are de cât însemnă el azi în muzică, îl face să nu se teamă de nimeni în specialitate şi prin apucături de fiiastos, să încurajeze permanent pe oricine în această artă, fără să se îndure să abată din drum, nici chiar pe aceî cărora nu le simte nici un fel de chemare pentru muzică.

Interpret ne'ntrecut al muzicei altora, Enescu e creator al unei compoziţii, a cărei originalitate culminează în drama **„Oedip"**, pe care Opera mare din Paris, o va înfăţişa civilizaţiei actuale anul acesta. A-

Articolul *George Enescu la Academia Română*;
*Almanahul ziarelor Adevărul și Dimineața*

Citând pe însuși Enescu, gazetarul subliniază că „prin muzică sufletul blajin și visător al românului a devenit cunoscut lumii, făcând pe străini să exclame: un popor care cântă doina atât de duios, trebuie să fie nobil și bun la inimă". De altfel, se știe că Enescu era adeptul principiului că muzica în general înnobilează sufletul uman.

La atmosfera în care Enescu se pregătea pentru a-și rosti discursul de recepție, același gazetar Marin Simionescu – Râmniceanu, semnând tot Sym, sublinia importanța evenimentului întrebându-se retoric: „Cine ar fi putut înfățișa mai bine «Muzica» în luminosul cenaclu decât marele ei preot, maestru printre maeștri?"[55]

Relatând despre participarea în octombrie, „în mod incidental la una din ședințele obișnuite ale Academiei Române", cu care prilej „s-au adus lui George Enescu omagiile care sunt potrivite și meritate", un alt gazetar, convins de aureola noului membru al Academiei Române, se întreba în toamna anului 1932 „dacă Enescu este cinstit fiind chemat să

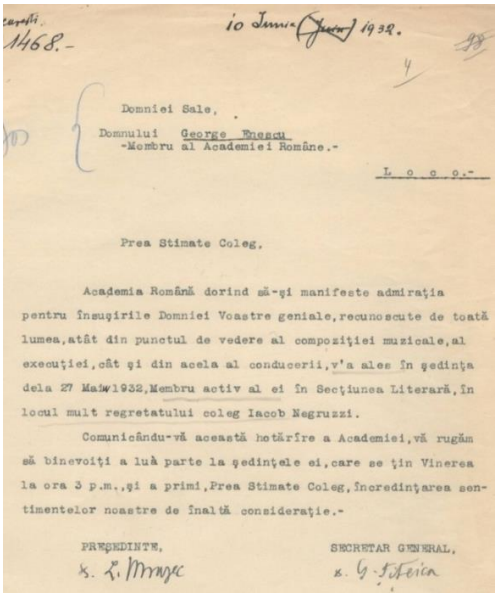


https://biblioteca-digitala.ro

ocupe un fotoliu al Academiei Române sau dacă Academia este cinstită prin faptul că poate avea printre membrii săi pe George Enescu”[56].

Așa cum am anticipat **academicianul George Enescu desfășoară o amplă activitate academică de sprijinire a muzicii românești, activitate conturată pe baza documentelor din arhiva citată**.

La 10 iunie 1932 președintele Academiei, L. Mrazek și secretarul ei, Gheorghe Țițeica îi comunicau lui Enescu alegerea ca membru activ al secției literare, în ședința din 27 mai 1932 și-l invitau pe noul academician la ședințele din zilele de vineri.



10 Iunie (Juin) 1932.

1468.-

Domniei Sale,
Domnului George Enescu
-Membru al Academiei Române.-

L o c o.-

Prea Stimate Coleg,

Academia Română dorind să-şi manifeste admiraţia pentru însuşirile Domniei Voastre geniale, recunoscute de toată lumea, atât din punctul de vedere al compoziţiei muzicale, al execuţiei, cât şi din acela al conducerii, v'a ales în şedinţa dela 27 Maiu 1932, Membru activ al ei în Secţiunea Literară, în locul mult regretatului coleg Iacob Negruzzi.

Comunicându-vă această hotărîre a Academiei, vă rugăm să binevoiţi a luà parte la şedinţele ei, care se ţin Vinerea la ora 3 p.m., şi a primi, Prea Stimate Coleg, încredinţarea sentimentelor noastre de înaltă consideraţie.-

PREŞEDINTE, L. Mrazec
SECRETAR GENERAL, G. Ţiţeica

Comunicarea oficială a alegerii ca membru activ
semnată de L. Mrazek și G. Țițeica,
nr. 1468 -10 iunie 1932 - Arhiva Academiei Române –
Dosar A - 7 – 1932 – f. 98

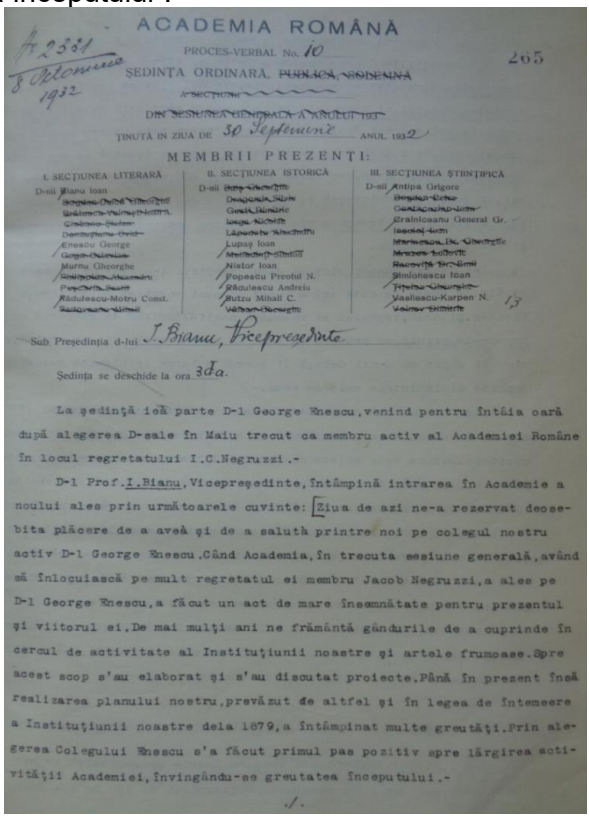
Urmărind procesele verbale ale ședințelor înaltului forum al științei și cugetării românești am găsit consemnată prezența noului academician la mai multe ședințe, când nu era plecat din țară, în turnee. Partea superioară a proceselor verbale cuprinde lista membrilor Academiei Române, cu marcarea celor prezenți (prin tăierea cu o linie a celor absenți).



https://biblioteca-digitala.ro

Și am găsit multe prezențe ale muzicianului, prima fiind cea din 30 septembrie 1932.

Chiar primul alineat al documentului remarcă prezența lui George Enescu, „venind pentru întâia oară, după alegerea D-sale în mai trecut, ca membru activ”. În calitatea sa de vicepreședinte, Ion Bianu l-a întâmpinat pe noul academician, salutându-l la intrare, exprimând recunoștința instituției și importanța alegerii pentru „prezentul și viitorul ei”. Invocând dorința multor academicieni de a-l avea coleg pe ilustrul muzician, sunt relevate dificultățile întâmpinate din cauza regulamentului, alegerea lui Enescu reprezentând „primul pas pozitiv spre lărgirea activității Academiei, învingându-se greutatea începutului”.



ACADEMIA ROMÂNĂ

PROCES-VERBAL No. 10 — 265

ŞEDINŢA ORDINARĂ, ~~PUBLICĂ, SOLEMNĂ~~

~~A SECŢIUNI~~

~~DIN SESIUNEA GENERALĂ A ANULUI 1931~~

ŢINUTĂ ÎN ZIUA DE 30 Septemvrie ANUL 1932

MEMBRII PREZENŢI:

I. SECŢIUNEA LITERARĂ
D-nii Bianu Ioan
~~Dragomir Nicolae Vlahuţă~~
~~Bogdan-Duică Nerva~~
~~Ghibănescu Gheorghe~~
~~Dimitrie Onciul~~
Enescu George
~~Gorjan Gheorghe~~
Murnu Gheorghe
~~Dimitrie Alexandru~~
~~Pamfile Tudor~~
Rădulescu-Motru Const.
~~Sadoveanu Mihail~~

II. SECŢIUNEA ISTORICĂ
D-nii ~~Xenopol Alexandru~~
~~Dragomir Silviu~~
Gheţie Ştefan
Iorga Nicolae
~~Lăpedatu Alexandru~~
Lupaş Ioan
~~Meitani Simion~~
Nistor Ioan
Popescu Preotul N.
Rădulescu Andrei
Rutzu Mihail C.
~~Velican Gheorghe~~

III. SECŢIUNEA ŞTIINŢIFICĂ
D-nii Antipa Grigore
~~Bogdan Petre~~
~~Gheţiaşu Ion~~
Ghrainicianu General Gr.
~~Ionescu Ion~~
~~Marinescu Dr. Gheorghe~~
~~Mrazec Ludovic~~
~~Racoviţă Em.~~
Simionescu Ioan
~~Tiţeica Gheorghe~~
Vasilescu-Karpen N.
~~Voinov Dimitrie~~

Sub Preşedinţia d-lui I. Bianu, Vicepreşedinte

Şedinţa se deschide la ora 3 ½.

La şedinţă iea parte D-l George Enescu, venind pentru întâia oară după alegerea D-sale în Maiu trecut ca membru activ al Academiei Române în locul regretatului I.C.Negruzzi.-

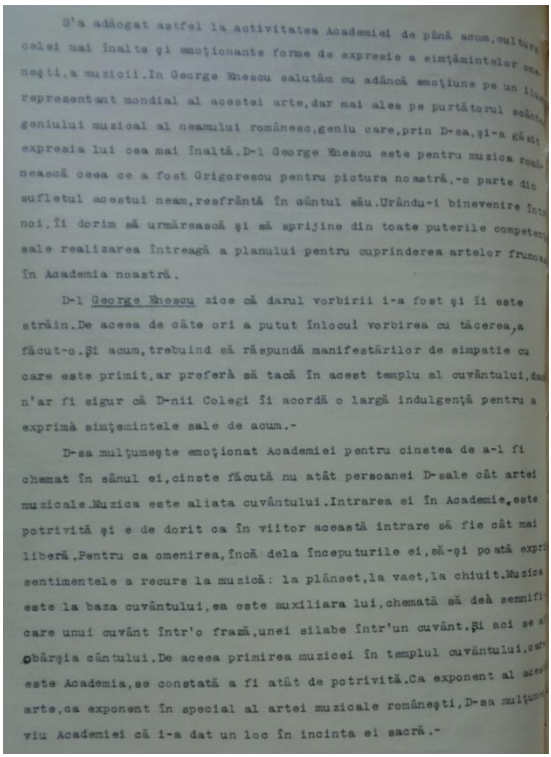
D-l Prof. I. Bianu, Vicepreşedinte, întâmpină intrarea în Academie a noului ales prin următoarele cuvinte: Ziua de azi ne-a rezervat deosebita plăcere de a avea şi de a saluta printre noi pe colegul nostru activ D-l George Enescu. Când Academia, în trecuta sesiune generală, având să înlocuiască pe mult regretatul ei membru Jacob Negruzzi, a ales pe D-l George Enescu, a făcut un act de mare însemnătate pentru prezentul şi viitorul ei. De mai mulţi ani ne frământă gândurile de a cuprinde în cercul de activitate al Instituţiunii noastre şi artele frumoase. Spre acest scop s'au elaborat şi s'au discutat proiecte. Până în prezent însă realizarea planului nostru, prevăzut de altfel şi în legea de întemeere a Instituţiunii noastre dela 1879, a întâmpinat multe greutăţi. Prin alegerea Colegului Enescu s'a făcut primul pas pozitiv spre lărgirea activităţii Academiei, învingându-se greutatea începutului.-

Arhiva Academiei Române - Dosar A - 4 – 1931 – 1933, f. 265 – 30 septembrie 1932



https://biblioteca-digitala.ro

Primirea lui Enescu în Academie echivalează cu aprecierea „celei mai înalte și emoționante forme de expresie a simțămintelor omenești, a muzicii” dar și a ilustrului „reprezentant mondial al acestei arte (…) purtătorul scânteii geniului muzical al neamului românesc, geniu care, prin D-sa, și-a găsit expresia lui cea mai înaltă”. Secretarul instituției amintește binecunoscuta modestie enesciană, care „de câte ori a putut înlocui vorbirea cu tăcerea, a făcut-o. Și acum (…) ar prefera să tacă în acest templu al cuvântului dacă n-ar fi sigur că D-nii Colegi îi acordă o largă indulgență pentru a exprima simțămintele sale de acum”. Debutantul apreciază că „primirea muzicii în templul cuvântului, care este Academia. se constată a fi atât de potrivită” și mulțumește „că i-a dat loc în incinta ei sacră”.



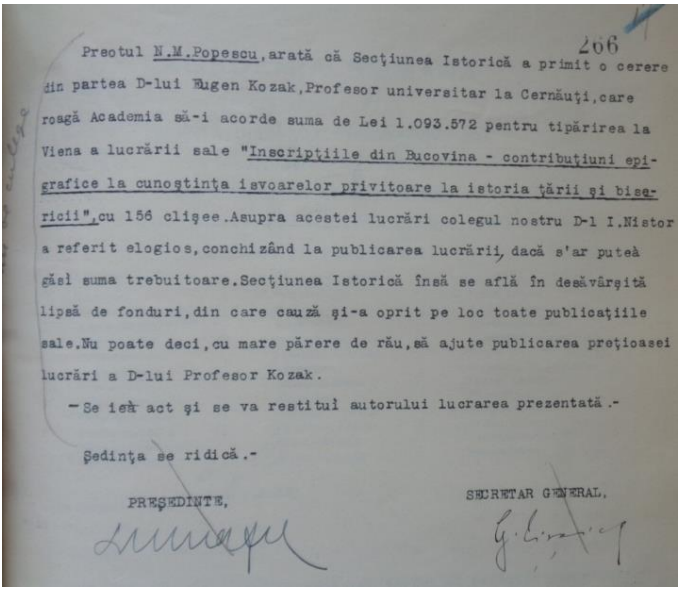
S'a adăogat astfel la activitatea Academiei de până acum, cultura celei mai înalte și emoționante forme de expresie a simțămintelor omenești, a muzicii. In George Enescu salutăm cu adâncă emoțiune pe un ilustru reprezentant mondial al acestei arte, dar mai ales pe purtătorul scânteii geniului muzical al neamului românesc, geniu care, prin D-sa, și-a găsit expresia lui cea mai înaltă. D-l George Enescu este pentru muzica românească ceea ce a fost Grigorescu pentru pictura noastră, - o parte din sufletul acestui neam, resfrântă în cântul său. Urându-i binevenire între noi, îi dorim să urmărească și să sprijine din toate puterile competente sale realizarea întreagă a planului pentru cuprinderea artelor frumoase în Academia noastră.

D-l George Enescu zice că darul vorbirii i-a fost și îi este străin. De aceea de câte ori a putut înlocui vorbirea cu tăcerea, a făcut-o. Și acum, trebuind să răspundă manifestărilor de simpatie cu care este primit, ar preferă să tacă în acest templu al cuvântului, dacă n'ar fi sigur că D-nii Colegi îi acordă o largă indulgență pentru a exprimă simțemintele sale de acum.-

D-sa mulțumește emoționat Academiei pentru cinstea de a-l fi chemat în sânul ei, cinste făcută nu atât persoanei D-sale cât artei muzicale. Muzica este aliata cuvântului. Intrarea ei în Academie, este potrivită și e de dorit ca în viitor această intrare să fie cât mai liberă. Pentru ca omenirea, încă dela începuturile ei, să-și poată exprima sentimentele a recurs la muzică: la plânset, la vaet, la chiuit. Muzica este la baza cuvântului, ea este auxiliara lui, chemată să dea semnificare unui cuvânt într'o frază, unei silabe într'un cuvânt. Și aci se arată obârșia cântului. De aceea primirea muzicei în templul cuvântului, care este Academia, se constată a fi atât de potrivită. Ca exponent al acestei arte, ca exponent în special al artei muzicale românești, D-sa mulțumește viu Academiei că i-a dat un loc în incinta ei sacră.-



https://biblioteca-digitala.ro



266

Preotul N.M.Popescu, arată că Secţiunea Istorică a primit o cerere din partea D-lui Eugen Kozak, Profesor universitar la Cernăuţi, care roagă Academia să-i acorde suma de Lei 1.093.572 pentru tipărirea la Viena a lucrării sale "Inscripţiile din Bucovina - contribuţiuni epigrafice la cunoştinţa isvoarelor privitoare la istoria ţării şi bisericii", cu 156 clişee. Asupra acestei lucrări colegul nostru D-l I.Nistor a referit elogios, conchizând la publicarea lucrării, dacă s'ar putea găsi suma trebuitoare. Secţiunea Istorică însă se află în desăvârşită lipsă de fonduri, din care cauză şi-a oprit pe loc toate publicaţiile sale. Nu poate deci, cu mare părere de rău, să ajute publicarea preţioasei lucrări a D-lui Profesor Kozak.

- Se ieà act şi se va restitui autorului lucrarea prezentată.-

Şedinţa se ridică.-

PREŞEDINTE, SECRETAR GENERAL.

Arhiva Academiei Române - Dosar A - 4 – 1931 – 1933, f. 265v– 266 - 30 septembrie 1932

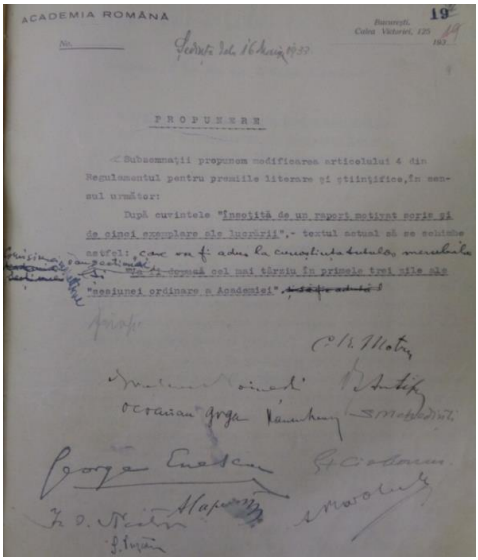
Rezumatul ședinței din 30 septembrie 1932 a fost publicată în 1933, în *Analele Academiei Române*, tomul LIII, ședințele din 1932 – 1933.

Se mai impune observația că primirea în Academia Română a lui George Enescu era dublată de **acordarea în 1931 a titlului de membru de onoare al Academiei muzicale *Santa Cecilia* din Roma,** a titlului de **membru corespondent al *Institutului Franței*** și ofițer al Legiunii de onoare, după ce în **1929 devenise membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris, iar în 1937 va deveni membru al *Academiei de Arte și Științe* din Praga** iar presa europeană se va dovedi receptivă la consemnarea aniversării, dirijori de talia lui Arturo Toscanini și Frederic Stock vor duce peste Ocean rapsodiile române

La 16 mai 1933 George Enescu semna alături de alți academicieni propunerea de modificare a regulamentului pentru premiile literare și științifice.



https://biblioteca-digitala.ro



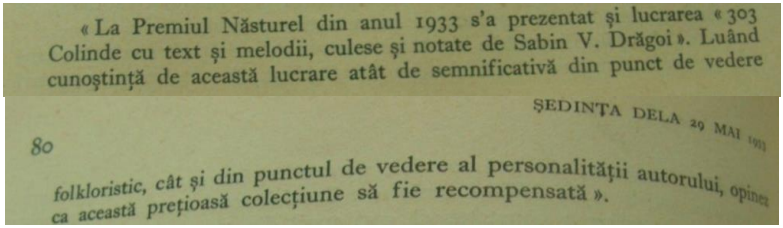
ACADEMIA ROMÂNĂ

19

PROPUNERE

George Enescu semnează propunerea de modificare a regulamentului pentru premiere
Arhiva Academiei Române - Dosar A - 3 – 1933, f. 19

În ședința din 29 mai 1933 este citit referatul întocmit de George Enescu pentru premierea volumului de *303 Colinde* „cu text și melodie culese și notate de domnul **Sabin Drăgoi:** „Luând cunoștință de această lucrare atât de semnificativă din punct de vedere folcloristic cât și din punctul de vedere al personalității autorului, apreciez că această prețioasă colecțiune să fie recompensată”[57].



« La Premiul Năsturel din anul 1933 s'a prezentat şi lucrarea « 303 Colinde cu text şi melodii, culese şi notate de Sabin V. Drăgoi ». Luând cunoştinţă de această lucrare atât de semnificativă din punct de vedere

ŞEDINTA DELA 29 MAI 1933

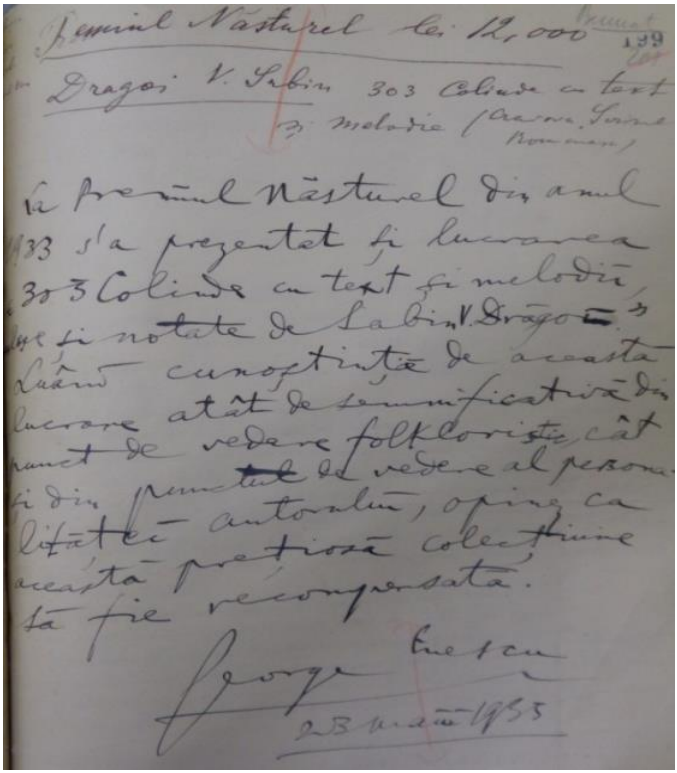
80

folkloristic, cât şi din punctul de vedere al personalităţii autorului, opinez ca această preţioasă colecţiune să fie recompensată ».

Extras din *Analele Academiei* cuprinzând referire la raportul lui George Enescu pentru premierea colecției de *303 Colinde* a lui Sabin Drăgoi



https://biblioteca-digitala.ro



Referatul din 23 mai 1933, pentru premierea celor *303 Colinde* – antologia lui Sabin Drăgoi - Arhiva Academiei Române - Dosar A - 3 – 1933- f. 199

Lucrarea va fi încununată cu Marele Premiu *Năsturel* și ulterior beneficiarul se va număra printre membrii corespondenți ai Academiei Române, academicianul George Enescu recomandându-l în 1942, pe Sabin Drăgoi ca profesor de Armonie a Conservatorului de Muzică din Timișoara.

(Va urma)



https://biblioteca-digitala.ro

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 - Gogan, P. P. – *Enescu și Academia Documente inedite;* în: *Studii de muzicologie,* vol. III, București, Ed. muzicală, 1967, pp. 201 – 274.
2 - *Idem*, p. 204.
3 - *Premiul Academiei pentru o colecție de melodii populare; în: Doina*, București, An I, nr. 2, 1884, p. 2
4 - Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești,* vol. IV, Buc., 1976, p. 275.
5 - Musicescu, G. - *5000 lei noi!;* în: *Arta,* Iași, An I, nr. 11, 1884, p. 187.
6 - Vasile, Vasile - *Contribuţia revistei „Arta" (1883 – 1896) la dezvoltarea muzicii româneşti,* în: *Studii de muzicologie,* vol. XVIII, Bucureşti, Editura muzicală, 1984, pp. 197 – 217;
7 - Vasile, Vasile – *Theodor T. Burada – ctitor al muzicologiei româneşti (1839 – 1923),* în: *Academica,* Bucureşti, An IX, nr. 9 – 10, iulie – august 1999, pp. 32 şi 34;
8 - Vasile, Vasile - *Teodor T. Burada - ctitor al muzicologiei româneşti (1839 – 1923);* în: *Muzica,* Bucureşti, Serie nouă, Anul XXI, nr. 2 (82), aprilie – iunie 2010, pp. 145 – 160;
9 - Vasile, Vasile - *George Breazul - ctitoriile sale culturale* – lucrare în curs de apariție;
10 - *Analele Academiei Române*, Seria a II – a, tom XXXVIII, 1915 – 1916, p. 195.
11 - Enescu, George – *Scrisori,* vol. I, Ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura muzicală, 1974, p. 236.
12 - *Analele Academiei Române,* Seria a II – a, tom XXXVIII, 1915 – 1916, p. 195.
13 - Parțial, scrisoarea, citită de președintele Academiei Române, Constantin Istrati, a fost publicată în: *Analele Academiei Române*, Seria a II – a, tom XXXVIII, 1915 – 1916, p. 203. Facsimilul scrisorii a fost publicat „pentru prima dată" de P. P. Gogan – *St. cit.* pp. 223 – 224; Scrisoarea a fost publicată și de Viorel Cosma în vol. cit., p. 237.



https://biblioteca-digitala.ro

14 - Voicana, Mircea – *Reevaluări (1931 – 1933),* capitolul 9; în: *George Enescu monografie,* București, Editura Academiei, 1971, vol. II, p. 697;
15 - Rusu, Dorina N. – *Istoria Academiei Române în date (1866 – 1996),* București, Editura Academiei Române, 1997, p. 249.
16 - – Apud: *Analele Academiei Române*, Seria a II – a, tom LII, *Ședințele din 1931 – 1932*, București, Monitorul Oficial, 1932, p. 213; în lucrarea citată a Dorinei Rusu, textul se găsește la pagina 268.
17 - *Animație la Academie Candidații au pornit în campanie;* în: *Curentul*, București, An V, nr. 1548, 23 mai 1932, p. 2.
18 – Voicana, Mircea – *Reevaluări (1931 – 1933)*, p. 697;
19 - Biblioteca Academiei Române – Sala de Manuscrise – *Corespondență – George Enescu* cota $S^{45}_{LXX}$, fotocopie;
20 - Iorga, N. - *Triumful lui G. Enescu;* în: *Neamul românesc,* București, An XXXI, nr. 60, 15 martie 1936, p. 1;
21 – Apud: Voicana, Mircea – *Op. cit.* p. 699.
23 – *Prin catacombele secrete ale Academiei Române. Mistere și zvonuri în jurul alegerii maestrului George Enescu;* în: *Curentul*, București, An V, nr. 1554, 29 mai 1932, p. 2.
23 – *George Enescu ales membru al Academiei Române;* în: *Curentul*, București, An V, nr. 1555, 30 mai 1932, p. 2.
24 - Artemie, Liviu – *Aniversarea maestrului Enescu*; în; *Rampa,* București, An. XVI, nr. 3941, 12 martie 1931, p. 1;
25 - *Sărbătorirea lui George Enescu*; în: *Neamul românesc,* București, An XXVI, nr. 243, 29 octombrie 1931, p. 1; Mircea Voicana îi atribuie articolul lui Nicolae Iorga, care nu se semnează (nici cu inițialele notate de enescolog), dar era directorul politic al cotidianului (*op. cit*. p. 689);
26 – *Maestrul Enescu nu poate concerta în București Un caz foarte ciudat; în: Universul,* București, An XLIX, nr. 265, 2 octombrie 1931, p. 13;
27 – *Zădărnicirea unor concerte populare ale lui George Enescu;* în: *Adevărul,* București, An 44, nr. 14.647, 1 octombrie 1931, p. 2;
28 – *Jubileul maestrului George Enescu. Un conflict cu Fundația „Marele Voievod Mihai”;* în: *Dimineața*, București, An XXVII, nr. 8897, 1 octombrie 1931, p. 6;



https://biblioteca-digitala.ro

29 – Voicana, Mircea – *Reevaluări (1931 – 1933),* p. 679
30 - Bârsan, Mircea - *Sărbătorirea maestrului George Enescu;* în: *Dimineața,* Bucureşti, An XXVII, nr. 8883, 17 septembrie 1931, p. 7.
31 – Beu, Octavian – *Gheorghe Enescu Viața și opera,* manuscris și dactilogramă în Manuscrise – Biblioteca Națională a României – *Scrisori – Ms. 21.600,* f. 14 – manuscris, respectiv 10 – dactilogramă;
32 - Biblioteca Academiei Române – *Manuscrise - Arhiva muzicienilor – George Enescu II, varia 11;*
33 – Maniu, Adrian – *Sărbătorirea lui Enescu;* în: *Adevărul,* București, An 44, nr. 14.570, 2 iulie 1931, p. 1.
34 - Sadoveanu, Mihail – *Sufletul cântărețului;* în: *Neamul românesc,* Buc., An XXVI, nr. 236, 21 octombrie 1931, p. 1.
35 - Arghezi, T. – *Un jubileu de lăută*; în: *Adevărul literar și artistic,* București, Seria a II – a, An X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 1;
36 - Călinescu G. – *La un portret al lui George Enescu*; în: *Adevărul literar și artistic,* București, An X, nr. 569, 1 Decembrie 1931, p. 3;
37 - Philippide, Al. – *De vorbă cu Enescu;* în: *Adevărul literar și artistic,* București, Seria a II – a, An X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, pp. 1 - 2;
38 - Aderca, F. – *Proust și Enescu;* în: *Adevărul literar și artistic,* București, Seria a II – a, An X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 3;
39 - Brăiloiu, Const. – *Jubileul maestrului George Enescu;* în: *Adevărul literar și artistic,* București, Seria a II – a, An X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 1;
40 - *D-l George Georgescu despre George Enescu;* în: *Adevărul literar și artistic,* București, Seria a II – a, An X, nr. 569, 1 noiembrie 1931, p. 1;
41 - Rebreanu, Liviu – *(Reprezentant al sufletului românesc);* în: *Gânduri închinate lui Enescu*, Antologie, text stabilit și note de Victor Crăciun și Petre Codrea, Botoșani, 1970, p. 59;
42 - Enescu, George – *Scrisori,* vol. I…, p. 316.
43 - *George Enescu la Academia Română;* în: *Universul,* București, An 50, nr. 138, 24 mai 1932, p. 9;



https://biblioteca-digitala.ro

44 – Textul a fost publicat recent în: Academia Română – *Discursuri de recepție (1919 – 1936),* vol. V (1919 – 1936), volum îngrijit și indice general de Dorina N. Rusu, București, Editura Academiei, 2005, p. 562;
45 - George Enescu – *Despre Iacob Negruzzi și despre intrarea muzicei la Academia Română*; în: Academia Română - *Discursuri,* vol. V (1919 – 1936), București, Editura Academiei, 2005, pp. 565 – 566; *Răspunsul Domnului Secretar General G. Țițeica*, pp. 557 – 573;
46 - Țițeica, Gheorghe – *Discursul de recepție la Academia Română*; în: Academia Română - *Discursuri,* vol. IV (1907 – 1919), București, Editura Academiei, 2005, p. 467.
47 - Apud: Rusu, Dorina N. – *Istoria Academiei Române în date (1866 – 1996),* București, Editura Academiei Române, 1997, p. 268.
48 - Enescu, George – *Scrisori*, vol. III, Ediție critică de Viorel Cosma, București, Muzeul Național „George Enescu" Editura muzicală, 2015, p. 210;
49 - Petronius – *Academia Română și George Enescu;* în: *Viitorul*, București, An XXIV, nr 7303, 3 iunie 1932, p. 1:
50 - i. i. c. - *George Enescu la Academie;* în: *Viitorul*, București, An XXIV, nr. 7302, 2 iunie 1932, p. 1;
51 - H. G. - *George Enescu academician;* în: *Neamul românesc*, București, An XXIV, nr. 7302, 1 iunie 1932, p. 1;
52 - Petrescu, Camil – *George Enescu la Academie;* în: *Țara noastră,* București, An XI, nr. 38, 29 mai 1932, p. 1;
53 - Breazul, G(eorge) - *George Enescu la Academia Română;* în: *Cuvântul,* București, An VII, nr. 2348, 2 noiembrie 1931; Republicat în: *Reacțiunea literară,* București, An I, nr. 1, 15 iulie 1933.
54 - Sym – *George Enescu la Academia Română*; în: *Almanahul ziarelor Adevărul și Dimineața,* 1934, p. 59.
55 - Sym – *George Enescu la Academie;* în: *Adevărul,* București, An 47, nr. 15.146, 21 mai 1933, p. 1.
56 - Nasta, L. P. – *George Enescu*; în: *Adevărul,* București, An 46, nr. 14.952, 2 octombrie 1931, p. 1;
57 - *Analele Academiei Române*, tom LIII, *Ședințele din 1932 – 1933*, București, Monitorul Oficial, 1933, pp. 79 – 80.



https://biblioteca-digitala.ro

**SUMMARY**

**Vasile Vasile**

**George Enescu's Activity as Academician**

Through its regulation, the Romanian Academy was not open to the arts from the beginnings of its activity. Thus, Enescu's and Grigorescu's accession to this high cultural institution was a victory not only to them, but also to the two fields of national spirituality they represented. George Enescu was the first musician ever to become academician due to the national as well as international recognition of his value. We could say that his joining this high cultural forum was an honour to him, but he also honoured the institution through his activities, by encouraging musical, musicological, ethnomusicological and didactic creation, and by proposing that the Academy award prizes to valuable works by Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu – who were also to become members of the institution – or by Alexandru Zirra, Dimitrie Cuclin, George Breazul, etc.
Enescu's complex activity within the Romanian Academy is recorded in documents that have so far been studied only partially and that illustrate memorable moments for the musical genius – whom they portray in a new light – as well as for the high forum of Romanian culture.



https://biblioteca-digitala.ro

# ESEURI

# PRIVIREA ESTETICĂ (IV)

**George Balint**

**Cap. XI Caracterele de orientare ale privirii estetice**

Dacă privirea estetică se îndreaptă către obiectul încă în funcția de utilitate practică, va pretinde acestuia o imagine care să fie cât mai convenabilă (obișnuită) unei accepțiuni de *gust*[1] mediu, general (de masă). Conceptele investigației estetice se vor orienta tot către o finalitate lucrativă, al cărui produs va fi o imagine *vulgară* predictivă, respectiv un proiect de *design ordinar* (agreabil).

Atunci când și pe linie de design un obiect va fi intrat în desuetudine (după ce a fost descalificat ca unealtă), el devine un indice de atingere a limitei de accepțiune a însăși culturii din care provine (nucleul de actualitate) și-n care s-a extins (arealul

[1] Gustul se referă la capacitatea naturală de a sesiza spontan, nemijlocit, *valoarea* obiectului estetic. Ca dispoziţie nativă, gustul este un „instrument" de recunoaştere şi apreciere a ceea ce este *valoros* şi constituie suportul trăirilor care conduc la formularea unor judecăţi estetice. Gustul devene obiect de investigaţii odată cu întemeierea esteticii în secolul al XVIII-lea, fiind legat de „descoperirea" subiectivităţii. Pentru antichitate, arta nu este privită din perspectiva gustului, ci din perspectiva judecăţii de existenţă sau a judecăţii morale. În principal, datorită lui Immanuel Kant (gustul devine obiect de analiză a esteticii, întrucât el l-a conceput ca o facultate de a judeca frumosul prin prisma sentimentului de *plăcere*, legat de reprezentarea obiectului. (Vezi și Immanuel Kant, „*Critica facultății de judecare*", Ed. ALL, București, 2007, 2008.) Apoi, odată cu romantismul, conceptul de gust ajunge secundar celui de geniu. Pentru gândirea modernă, conceptul de gust se referă la tipul de sensibilitate artistică propriu diferitelor epoci.



https://biblioteca-digitala.ro

de decor). Epoca sa a ajuns la hotarul de interferență cu o nouă epocă. Cu necesitate, ceea ce transcende este doar funcția; nu unealta și nici decorațiunea. De exemplu, un corp de sunete de bucium are utilitatea de semnalizare pe distanțe mari, în zone muntoase. La aceasta se adaugă spontan și o valoare decorativă, prin care semnalul sonor devine și muzical. Când utilitatea de semnalizare încetează, rămânem doar cu aspectul decorativ al acesteia, respectiv cu sonoritatea muzicală. Treptat însă și aceasta se va decontura din bazinul tradiționalului.

Dacă obiectul de-privit provine în ordine reflexivă – cum, bunăoară, obiectele artistice, funcția lui se declină pe linia investigației filozofice. Aceasta dezvoltă acea ramură de abordare constituind privirea estetică *elevată*, dedicată exclusiv artisticității obiectului. De elită în raport cu privirea estetică ordinară sau vulgară, privirea elevată se legitimează prin competența de a *distinge* între un obiect lucrativ-decorativ și unul reflexiv-artistic. Cu alte cuvinte, dintr-un tot privit estetic, privirea elevată va selecta doar ceea ce este artistic în mod autentic. Ea se diferențiază cultural de privirea comună – circumstanțiată naturalului exterior și nativității lăuntrice (cojugate unor impresii spontane discontinue și efemere) –, prin aceea că delimitează între aspectul imanent fenomenalității (naturale) și chipul unui fapt referit persoanei (intenționale).

**Cap. XII Dispunerea obiectului muzical**

Investigația proprie esteticii muzicale trebuie sa țină cont de dispunerea obiectului în spațiu, timp și spațiu-timp. Dacă raporturile spațiale țin de cunoașterea prin unitatea monadică (indecompozabilă expresiv), cele temporale fac apel la memorie (recunoaștere), prin binomul *dat - redat*. Redatul poate fi identic (repetat) sau diferit (inedit). Raporturile spațiu-temporale pretind o dispunere teatrală sau spectaculară a planurilor sonore constituind caractere de sintaxă formală aflate în paradigma perechii *singularitate* (monodie) – *pluralitate* (polifonie).

- Spațialitatea este definitorie sub funcțiile de ***câmp*** (fond/ambitus) și/sau cadru (delimitare/registru) în aspectul de stabilitate, vădind un caracter de ***stare***. Toate mulțimile discrete (selecțiile) de sunete – pe oricare dintre coordonatele



https://biblioteca-digitala.ro

ITHD (intensitate, timbru, înălțime, durată) sunt reperate pe dimensiunea spațialității sonore.

- Temporalitatea este relevantă prin funcțiile de *profil* și/sau transformare: dinamică (crestere, descrestere); agogică (rărire, grăbire); de tempo (lent, rapid) – vădind un caracter de ***mișcare***.
- Spațiu-temporalitatea este relevantă prin categoriile de *sintaxă* – cele fundamentale (monofonie, polifonie) si derivatele ori combinațiile lor (precum omofonia, eterofonia, monodia acompaniată)–, vădind un caracter de ***distribuție***.

**Aspecte de expresivitate**

Pe fiecare dintre cele trei dimensiuni sonore socotite drept caractere fundamentale – de stare, mișcare și distribuție – privirea estetic-culturală de regn muzical va observa aspecte de *expresivitate*.

**Referit stării** se pot distinge figuri de succesivități *înlănțuite* într-un singur *chip*. Reperabilitatea acestui chip configurează starea datului muzical ca întreg[1]. Întrucât scopul este de a-l înțelege prin virtuțile sale indecompozabile, ca expresie a unui întreg în sine, îl vom clasifica prin atributul de *monadic*. Așadar, corespunzător stării obiectului muzical privim (estetic) un chip monadic. Ca element (obiect făcut), datul/chipul monadic corespunde *viziunii* unei *idei* muzicale. Ca atare (obiect de privit), el este totuna cu întregul imaginii sale (chipului său).

[1] „Realitatea pur intuitivă nu este o simplă eroare, ci are în sine o măsură proprie. Fiecare operă de artă autentică ne prezintă această măsură; ea nu ne expune doar o abundenţă de intuiţii, ci domină această abundenţă; ea o configurează, lăsând să iasă la iveală, prin această configuraţie, unitatea ei internă. Orice intuiţie estetică nu ne arată doar multiplicitatea şi diversitatea, ci, în ambele, şi o anumită regulă şi ordine. În fiecare intuiţie estetică are loc o confluenţă de elemente pe care noi nu le putem desprinde din totalitatea acesteia, nu le putem indica izolat şi separat. Acest întreg ni se dă în aspectul său pur, ca întreg divizat şi determinat complet” Ernst Cassirer, *Filosofia luminilor*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2003, cap. *Bazele esteticii sistematice*, *Baumgarten*, cit. p. 323.



https://biblioteca-digitala.ro

N.B. Modurile sau tiparele rezultând dintr-o anume configurare muzicală (melodică, ritmică, armonică etc.) țin de perspectiva analitică, care tinde către identificarea compușilor elementari. Privirea estetică nu se focalizează pe mod, ci pe o figură anume, posibil de recuperat ca *impresie* (relație nemijlocită). Chiar dacă tipologic putem decela mai lesne chipuri monadice pe fiecare din coordonatele sunetului muzical (ITHD), trebuie să le putem corobora ulterior în perspectiva unei singure expresii de stare. Starea muzicală a unui obiect sonor se concepe prin ideea de chip monadic.

Reperele chipului monadic le putem deslușI ca *ethosuri* sau expresii de reprezentare ale unui reper generic definit pe una sau alta dintre coordonatele muzicale: ethosul *energetic* al unui ton *dinamic* (de intensitate); ethosul *material* (instrumental) al unui ton de *densitate/pondere* (registru sau timbru); ethosul *ambiental/armonic* al unui ton *acordic* (compus în special din elemente H); ethosul *temporal* al unui ton *unime* (de durată globală).

Deși obiectul muzical locuiește într-un timp fizic delimitat, valoarea sa obiectiv-temporală (unimea) nu are importanță decât în măsura în care nu reușim să-l cuprindem sub impresia de unul. În general, dacă obiectul muzical durează mai mult decât putința de a-l cuprinde, survine sentimentul timpului extins, ca timp prea lung. Spunem despre acel obiect că *inflaționează* temporal. Mai rar, sentimentul unui timp comprimat (nesaturat expresiv) se propagă prin diferența între orizontul de așteptare, ca interval temporal intuit (la nivelul persoanei), și faptul concret al unei finalități anterioare liniei de orizont (proiectată intuitiv). Ca urmare, obiectul ne apare într-un *colaps* temporal.

Luat ca obiect, chipul monadic se delimitează exclusiv în virtualitatea spațiului, ca expresie a diferntei între curpinsul propriu lui (ca dat *de* sine) și cel al arealului de laolaltă cu privirea (intervalul) subiectului (ca dat *din* sine). Prin urmare, chipul monadic este o valoare la limită, nesemnificativă temporal sau, la propriu, atemporală.

Adăugăm aici și distincția între aspectele de *stare* și de *stăruire*. Dacă starea se probează prin modalități de consecvență sau planuri de continuitate, respectiv coordonate invariabile (pedale sonore sau de principiu), stăruirea reprezintă



https://biblioteca-digitala.ro

expresivitatea unei stări, ca modalitate de conturare a unui *chp* al ei. Spre exemplu, o durată de stare poate căpăta expresivitate (chip) printr-o anume înlănțuire de subdurate a căror însumare să echivaleze strict sau relativ cu durata continuă (unimea). În situația de relativitate durata de stare este mai mare decât suma (grupul) duratelor de stăruire (expresivitate). Asta implică teoretic existența a două planuri formale: cel de continuitate/stare și cel de expresivitate/stăruire. Se constituie prin aceasta un aspect sintactic de tip monodie acompaniată (cu pedală), pe care, în exemplul teoretic dat, îl observăm strict pe coodonata muzicală de durată. La limită, tăcerea este starea fundamentală (de continuitate și suport) a oricărei sonorități posibile și relative ei.

**Referit mișcării**[1] vom distinge aspecte de *motricitate* sau *formule de mișcare muzicală*. Datul elementar este *articulația* sunetului, ca limită primă sau de incipit de ordin instrumental, la care se asociază o anumită *valoare* ITHD de ordin expresiv. Pe linia succesivității articulațiilor putem clasifica două tipologii de *formule* conținând perechi (asocieri) valorice într-o expresie de:

a. consecvență sau *pulsație*;

b. schimbare sau *profil*.

Pentru fiecare din cele două tipuri generice de caracter motric putem exprima formule pe câte una sau mai multe coordonate ITHD.

În general, o formulă de pulsație se exprimă prin *repetativitate simetrică* (repetări succesive/periodice) – în formule omogene (din valori identice) sau eterogene (din valori diferite). Această repetativitate poate fi deopotrivă: energetică (intensitate), materială (timbru), spațială (înălțime) și temporală (durată).

O formulă de profil implică schimbarea *graduală* sau în diferite trepte de mărime exprimabile unitar – ca transformare în același sens (crescendo/decrescendo) ori *contrastantă* (în-sus, apoi în-jos), ca schimbare a sensului de profil.

---

[1] Recomandăm și studiul nostru *„Două coordonate fundamentale pentru gândirea muzicală”*, Rev. Muzica nr. 2 / 2014



https://biblioteca-digitala.ro

Formula de motricitate se constituie preeminent în raport cu timpul conceput ca loc al subîntinderii prin divizare. Fenomenologic, ea declanșează în fondul subiectului privitor (auditor) senzația unui efort de parcurs ca *păşire*. Cu cât formulele succesive sunt mai simetrice (identice) cu atât senzația de efort este mai mică, iar cu cât numărul lor crește, timpul pare mai lung-în-continuitate. Invers, pe măsură ce se acumulează schimbările (asimetriile reliefului) de parcurs, senzația de efort sporește, iar odată ce numărul lor crește, timpul pare mai scurt-în-discontinuitate. Paradoxal, mai multe părți contrastante ale unei lucrări pot genera pe ansamblu sentimentul unui timp scurtat-în-discontinuitate, pe când deja fiecare parte, din perspectiva fondului (stării) ei de pulsație, se poate să fi indus sentimentul unui timp mai îndelungat-în-continuitate decât cel referit întregii succesiuni a părților, iar aceasta nu din cauza diferențelor de tempo (vitezei de parcurs).

O formulă de mișcare este totodată o valoare temporal-divizionară și un mod de parcurs (păşire) în relieful (forma) duratei. Preeminentă exprimării formulei motrice este virtualitatea temporală în diviziune, ca împuținare sau diferențiere scăzătoare. E logic ca, pe măsură ce lucrarea se derulează, durata ei obiectivă să se diminueze.

Coroborat mișcării se pot conjuga însă noi aspecte de stare: *tempoul*[1] – prin consecvența valorilor de pulsație în raport cu sentimentul subiectiv al *vitezei* (lent/repede) de succesiune a articulațiilor; *timbrometria* – prin repetarea grupărilor timpice (măsurilor) inducând un/o sentiment/senzație de păşire în ”spațialitatea” (configurația temporizării) sau modalitatea timpului (binar, ternar etc); *cadențialitatea* – prin rânduirea valorilor (precum treptele acordice) astfel încât să se genereze un sentiment de apropiere sau îndepărtare de o stare finală (ultimă).

Spre deosebire de chipul monadic ca valoare la limită, formula de mișcare este un reper concret de păşire. Dar nu

---

[1] Trimitem și la studiul nostru „*Mişcarea de instrumentare a formei muzicale: variaţia de tempo şi intensitate analog celei de entropie”*, Rev. Muzica nr. 2 / 2013



https://biblioteca-digitala.ro

întotdeauna pașii sunt identici și exprimabili unitar, tocmai pentru că nu ne aflăm într-un domeniu fizic și nici de execuție instrumentală, ci artistic, respectiv de interpretare. De regulă, doar formulele de acompaniament comportă o redundanță de expresivitate în favoarea agentului solistic (acompaniat). Într-o lucrare artistică formula este un pas variabil, asemănător adecvării păsirii pe variația în plan (suprafață) a unui relief. Spunem deci că formula unei mișcrări muzicale este o variabilă de parcurs. Constantele de parcurs sunt necesare exclusiv abordărilor de execuție instrumentală, mai ales atunci când muzica este asociată unei mișcări corporale de dans.

**Referit distribuției** decelăm constituții de grup sonor de tip: *energetic* (asocieri și proporționări de intensități); *timbral* (de instrumente sonore/muzicale); *acordic* (de înălțimi); *ritmic* (de durate) care sunt menite să configureze ceea ce numim *voce formală*[1]. Ca atare, vocea formală este un *agent sintactic* cu care se operează în planul aspectării sau punerii în spectacol a (teatralizării) formei. Analog, vocea formală este precum un *personaj* angrenat (situat) într-o *distribuție scenică*. Diferitele situații de distribuție se constituie ca scene, conceptibile prin tipurile a ceea ce numim *categorii* sintactice.

Nu trebuie însă ca din capul locului să considerăm vocea formală drept un sinonim al celei instrumentale. Vocea instrumentală are o distincție timbrală și de registru, pe când vocea formală se reperează pe criterii ce țin de raportul continuitate-discontinuite într-o conduită expresivă. Spus altfel, vocea formală comportă o unitate de *sens* muzical, fiind prin aceasta o *valoare de caracter*.

Faptul de a evidenția vocea formală atribuindu-i un timbru ține de un demers componistic regizoral specific orchestratorului. În acest sens, un excelent exemplu ni-l oferă Ravel în al său *Boléro*.

[1] A se vedea și studiul nostru „*Câteva adăugiri teoretice în perspectiva sintaxei muzicale*”, Rev. Muzica nr. 1 / 2012



https://biblioteca-digitala.ro

**Cap. XIII O privire estetică la *Boléro* de Ravel – comentariu exemplificativ**

Celebrul *Boléro* (1928)[1] al lui M. Ravel este un veritabil lanț de variațiuni timbrale pe un același dat (refren) ritmic-melo-armonic (exceptând coda/cadența). Unitatea sa expresivă vine însă din modul cumulativ al diferitelor timbruri sonore agregate în densități tot mai mari, constituindu-se pe plan dinamic într-un crescendo continuu. Refrenul – o pereche de două melodii simple[2] (fiecare de câte 18 măsuri de trei timpi) ce alternează de două ori, acompaniate consecvent de o aceeași formulă ritmico-armonică – se constituie ca unitate de pulsație (de 8 ori) a întregului parcurs a cărui melodicitate (strofă) se relevă prin orchestrație, ca schimbare (strofă de strofă) a diverselor stăruiri timbrale succesive, având drept plan de continuitate un profil dinamic crescător (de la *pp* la *ff*). În momentul culminativ, prima melodie tematică se repetă pentru a 9-a oară, după care a doua melodie tematică survine și se fracturează într-o nouă melodie, în Mi major (8 măsuri), înainte de a se recupera cadențial în câmpul tonalității originare (Do major). Strofele timbrale se succed simultan cu ostinația (constanta pulsatorie a) refrenului.

---

[1] Compozitorul francez Maurice Ravel (1875-1937) a scris *Boléro* la solicitarea actriței și dansatoarei ruse Ida Rubinstein. Aceasta îi ceruse lui Ravel să orchestreze un ciclu de șase piese pentru pian de Isaac Albéniz, intitulat *Iberia*. În cele din urmă, Ravel a decis să scrie o piesă inedită bazată pe forma muzicală și dansul spaniol numit bolero. Titlul inițial a fost *Fandango*, apoi însă a fost schimbat cu *Boléro*. Scriitorul britanic de origine indiană Idres Shas (1924-1996) – cunoscut sub pseudonimul Arkon Daraul –, autor și profesor în tradiția sufi (practică mistică în tradiția islamică), afirmă că prima melodie din tema *Boléro*-ului de Ravel provine dintr-o melodie folosită în antrenamentul Sufi.

[2] Prima melodie tematică este caracterizată de diatonism și un profil coborâtor în ambitus de ocatavă, a doua melodie (de mod frigian) introduce elemente din muzica de jazz, extinzându-se descendent până la două octave. Tensiunea provine din contrastul dintre ritmul constant de percuție și "melodia vocală expresivă care încearcă să se rupă". (Mawer Deborah, *Baletele lui Maurice Ravel: creație și interpretare*, Aldershot, Anglia: Ashgate, 2006.)



https://biblioteca-digitala.ro

Avem aici o singură voce formală declinabilă exclusiv categoriei de *monodie* (orchestrația) pe o *pedală* de pulsație (refrenul) și de profil dinamic (creșterea de masă timbrală și de intensitate).

Caracterial, are loc o evoluție de tip enantriodomic, de la aspectul sinuos și firav – ca al unui firicel de apă ce pătrunde discret într-o incintă, pentru ca apoi, treptat (cu fiecare repetare a refrenului), alte firicele să i se adauge îngroșându-l inund – până la masa critică a unui val imens care, într-o catastrofică grimasă (segmentul cadențial), irumpe năruind întregul în care s-a insinuat invaziv, absorbindu-l asurzitor dinăuntru. Aspectul inițial, delicat și senzual, s-a transformat la final, dintr-o singură rostogolire, în contrariul său, luând chipul unei grosietăți monstruoase. Mai mult, travaliul (algoritmul) stratificării în timbralitate este rupt în chiar momentul de apogeu pe toate coordonatele expresiei muzicale instituite până atunci, determinând abrupt încetarea lucrării. Sentimentul extinderii temporale se inversează brusc într-o comprimare implozivă (ultimele două măsuri). Liniștita tăcere-de-prezență (acordaj) din care s-a elevat șoptit-ademenitor sunetul muzicii este recuperată spontan, printr-o trântire la pământ, ca tăcere-de-absență (dezacordaj).

Pulsația pe care s-a clădit orchestrația lucrării s-a autoreplicat mecanic[1] doar pe nivelul datului ritmico-melo-armonic (refrenul). Masivitatea timbrală însă, la un moment dat, a dereglat-o definitiv. Mecanismul piesei se strică, iar mișcarea aceasteia încetează. Chiar dacă algoritmul acreției timbrale nu preconiza logic o cadență, tinzând către supradimensionare la nesfârșit, se atinge parcă natural un prag al excesivității (punctul critic de torsiune) de pe urma căreia edificiul masei orchestrale se prăbușește.

Rezumativ, dacă tendința în excesivitate (temporal-/pulsativ-materială/timbrală) este caracteristica de ordin cantitativ a întregului *Boléro*, modul în care aceasta se produce sub ochii noștri constituie partea sa calitativ-estetică, respectiv

[1] Scenografic, pentru prezentarea în spectacol a *Boléro*-ului său, Ravel și-a imaginat un decor în aer liber cu o fabrică în fundal, reflectând natura mecanică a muzicii.



https://biblioteca-digitala.ro

*frumusețea* ei. Contrar (și poate contrariant), segmentul cadențial este expresia grotesc-caricaturală a unei semnături a autorului care, prin chiar acest fapt, își devoalează intenția de fond, aruncându-și neașteptat masca sub seducția căreia a manipulat mefistofelic deliciul audiției până la o orgiastică beție. Un fel de a râde sarcastic de mulțimea pe care a șutat-o comic-zguduitor din vertijul inerției proprii.

Ilustrativ, la final, expresia de ordine specifică mișcării dansului își pierde coerența, dansatorii se ciocnesc unii de ceilalți în grămezi de grupuri (ca într-un amețitor tangaj pe furtună), iar în cele din urmă, dispărând orice formă de suport ritmic, se prăbușesc alandala, risipindu-se pe planul terestru. Situația e comică, dar, spre deosebire de autor, noi, ca ascultători, nu putem râde, căci, dintr-o dată, finalul este o comedie neagră.

Deliberat și diferit de logica evoluției sensibile, autorul a căutat rapid o ieșire, ca desprindere de algoritmul orchestrației și, implicit, de închidere a lucrării. Se ajunsese de fapt la o saturație de expresivitate prin aceea că, în raport cu cantitatea de pulsație (numărul strofelor timbrale suprapuse refrenului), imaginarul și-a epuizat inventivitatea de variere în orchestrație concomitent cu atingerea maximității ansamblului preconizat (în proiect). Era imperativ necesar ca piesa să se termine, riscând altfel fie redundanța – în consecință, plictisul, inapetența –, fie inaccesibilitatea – ducând la abandon și indiferență. Cum tipologia simultaneității strofă-refren nu fenomenaliza către o finalitate tangibilă (intervalul aglomerării la centru tinzând paradoxal într-o divizare la nesfârșit ca ne(mai)ajungere), formula de încheiere trebuia agregată sub aspectul unui contrast superlativ al perechii ordine-dezordine, de expresie catastrofică, fracturând pe toate coordonatele/planurile muzical-formale. O entropie în grad maxim. Acordul „murdar” din care este cumpănită perplexizant cadența, în același timp: suspendă (mișcarea dansului) și apleacă (împinge dansatorul) într-o cădere abruptă. Accentul se mută drastic și stupefiant de pe vizual (intervalul optim contemplării personajelor timbrale) pe tactil (anularea oricărui interval de reacție/reglare). În mod spectaculos, compozitorul înmărmurește tăcerea (de nesunet),



https://biblioteca-digitala.ro

ca heblu definitiv. Inclusiv scurta prăbușire-cu-zgomot din final e percepută admirativ de public, ca pe o extraordinară performanță. Așa că tăcerea de după e doar atât cât durează pauza rămasă din ultima măsură, căci, pe dată, articulării sonore ultime i se replică cu un zgomot pe măsură: un ropot de aplauze mult mai intens și lung decât cadența efectivă.

Sub aspect simbolic considerăm că sunt două forțe caracteriale – de adâncime și de suprafață – care se manifestă simultan: la suprafață, *erosul* (*sensibilitatea intuitivă/naturală* a autorului) – prin care se propagă dăruitor o adresare (melodiile tematice); în adâncime, *thanatosul*[1] (*instinctul rațional/cultural* al autorului)[2] – prin care se articluează sentențios o judecată (ostinația ritmică a acompaniamentului). Sub influența erosului se tinde în continuitatea unei deschideri la orizont. Thanatosul atrage contenitor către o închidere unghiulară în abisal. Conjugate aceluiași plan, cele două forțe diverg profilând pe dedesubt o oblică coborâtoare a extinderii continuității prin discontinuitate. Este ceea ce recunoaștem de fapt prin pulsație. ”Hora” pulsației (refrenul repetat) extinde timpul într-o mișcare centripetă (mimetic-seducătoare) care, asociată densificării timbrale (determinată de o ***altă*** forță), se conglomerează la centru pe o axă falică. Sub presiunea masivității orchestrale are loc mai întâi o erupție tonală, printr-un salt modulator-ascendent de 4 cvinte (do major – mi major), evocând prin aceasta incandescența unei platforme luminos-culminative și, totodată, presemnalizatoare. Din perspectiva noului nivel de altitudine

---

[1] În mitologia greacă, conform poetului antic Hesiod, *Thanatos* (moartea) este un fiu al lui Nyx (noaptea) și Erebos (întunericul), frate geamăn cu Hypnos (somnul).

[2] Într-un interviu pentru ziarul *The Daily Telegraph* (iulie 1931) Ravel declara despre *Boléro*: „Acesta constituie un experiment într-o direcție foarte specială și limitată și nu ar trebui să fie suspectat că urmărește obținerea a ceva diferit de ceea ce este în fapt. Înainte de prima interpretare, am emis un avertisment în sensul că ceea ce scrisesem a fost o piesă care durează șaptesprezece minute și constă în întregime din "țesătura orchestrală fără muzică" – un crescendo foarte lung și gradual. Nu există contraste și practic nici o invenție, cu excepția planului și a modului de execuție.”



https://biblioteca-digitala.ro

simțim pe dată îngrijorarea (comprimarea temporală) că ceva excepțional urmează să se întâmple. Și într-adevăr, sub atracția aceleiași *alte* forțe, dintr-o zdruncinare a ordinii sale subterestre (tinzând natural în adâncime), thantosul survine cu un zgomot asurzitor (acordul-cluster), incident și ghilotinant, care face ca platforma de soliditate în susținerea axei de agregare la centru să se surpe, antrenând o implozie a întregului hipermasivizat sonor. Tras din ascunsul firii sale (prin răsturnarea spre suprafață), thanatosul acționează scurt și definitiv ireparabil, componentele ansamblului fiind împrăștiate ca resturi (zgomote), iar nu ca părți (sunete muzicale).

Referit planului de mișcare sonoră, forțele de fond (erosul de la suprafață și thanatosul din adâncime) se manifestă pe axe diferite: pe orizontală, în sensul derulării/extinderii temporale a mișcării (spre dreapta), erosul; pe verticală, în sensul reprimării/comprimării temporale a mișcării (în jos), thanatosul. Fiecare contribuie la îndepărtarea unuia de celălalt, tinzând autonom: în deschiderea la orizont (erosul); la închiderea în abisal (thanatosul). Erosul corespunde aici melodicității, fie aceea de înălțimi din cadrul temei-refren, fie de timbralitate din perspectiva întregii lucrări. Asocierii eros-thantos îi corespunde oblica unei pedale de pulsație, relevată dintru început printr-o formulare ritmică (fig. 1) ca platformă de consecvență (până la momentul cadenței) atât pentru melo-ritmurile tematice, cât și pentru melodica timbrală.

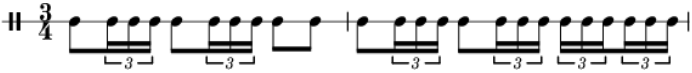


Fig. 1 *Boléro*, pedala ritmului de pulsație:

Este interesant să observăm că această formulă ritmică conține doar două valori divizionare diferite: a. *optimea* (binară); b. *trioletul-de-șaisprezecimi* (ca echivalent subdivizionar ternar al optimii binare). În raport de echivalență cu timpul metric de pătrime, cele două valori divizionare sunt asociate în trei tipuri de perechi binare: A = a-b; B = a-a; C = b-b. Formal, cele trei tipuri de perechi se succed în două formule diferite, conținând fiecare trei perechi: {[(a-b), (a-b), (a-a)]; : [(a-b), (a-b), (b-b)]}. La suprafață (orizontală), fiecare din cele două formule prezintă



https://biblioteca-digitala.ro

o structură ternară de tipar – A-A-B, respectiv A-A-C – diferența dintre ele fiind la momentul termenilor terți: B – din a-a (două optimi); C – din b-b (două triolete-de-șaisprezecimi). Tiparul ternar de structurare a celor două formule compuse din perechile menționate permite corespondența cu o măsură de trei timpi, reprezentând *metrica de suprafață* sau instrumentală a mișcării. Specificăm că măsura sau aspectul metric ține de un demers practic, exclusiv instrumental, în adecvarea la un fapt de execuție ori de asociere cu un alt plan de mișcare (sunet-dans).

Pe linie de expresivitate ritmică, în cadrul duratei de pătrime (echivalentă timpului metric), compusul primei perechi (a-b) comportă o dinamizare în momentul b, prin trecerea pe un nivel divizionar inferior (alcătuit din durate mai mici – șaisprezecimile de triolet – decât optimea primului termen). Păstrând binaritatea și cadrul de durată al primei perechi ritmice, celelalte două perechi derivă din prima în două aspecte omogene reprezentând fiecare unul din nivelurile divizionare din formula inițială – două optimi, respectiv două triolete de șaisprezecimi.

În raport cu durata timpului linear al întregii formule ritmice, măsurată prin numărul timpilor metrici (6t de pătrime), avem o serie de *grade de dinamicitate* prin articularea pe diferite niveluri divizionare. Nivelul general/generic, nereprezentând aici o valoare divizionară, îl numerotăm cu zero.

0. *notă-întreagă-cu-punct* (6t sau o pereche de 2 măs. ternare)
1. *doime-cu-punct* (3t sau 1 măs. ternară)
2. *pătrime* (1t)
3. *optime* (1/2t)
4. *triolet-de-șaisprezecimi* (1/6t : 2)

Compozițional, nivelurile 0 și 1 sunt de *cadru formal*; niv. 2 este de ***referință metrică***; niv. 3 și 4 sunt de *expresivitate ritmică*. Doar pe aceste ultime două niveluri valorile de durată sunt efective (sonore). Evident, gradul maxim de dinamicitate este pe niv. 4.



https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul fiecărei formule de tipar ternar (niv. 1) sunt doar două tipuri de perechi: A/(a-b) – B/(a-a) în prima formulă; A/(a-b) – C/(b-b) în formula a doua. De fiecare dată primul termen este repetat. Numim această repetare *rimă* și vom dispune termenul de rimare sub cel de referință (rimat). Termenii aflați în rimă se subsumează unei durate de pondere sau *ancoră* care, în cazul nostru, este de doime (doi timpi/2 A). Termenii B și C, aflați în arimă cu (diferiți de) A, se dispun pe orizontală, într-un aspect de *înlănțuire* cu ancora primului termen. Rezultă astfel un lanț sau rând formal de mișcare având o expresie ritmică binară: doime (ancora de 2 timpi) – pătrime (veriga de 1 timp). Ca impresie (empiric), o exprimăm literar: *lung – scurt*. Această configurare altfel, obținută prin interpretarea dispunerii mișcării formei pe criteriile/reperele de rimă/ancoră și arimă/lanț (vezi fig. 2), ne dă posibilitatea aprecierii unei *culori* în raport cu metrica instrumentală a mișcării muzicale, ceea ce numim *timbrometrie*. Referită cantitativ, prin numărul termenilor asociați, mișcarea lung-scurt comportă o culoare de *timbrometrie binară*. Sub aspect calitativ, prin impresia generată de succesivitatea termenilor (lung urmat de scurt) rezultă o expresie de *conduită a mișcării* care, prin termenul al doilea al formulei, prezintă o dinamizare, astfel că *lung* (termenul inițial/referențial) ne apare mai mare (>) ca *scurt* (termenul următor/referit). În profunzime, suprafața ternară a tiparului de mișcare A-A-B și/sau A-A-C se structurează într-o binaritate cu pondere pe A și dinamizare (lejerizare) pe B/C. Un plus de dinamizare se produce și la suprafața C-ului din a doua formulă a tiparului, prin faptul că este compus din valori divizionare mai mici decât optimea.

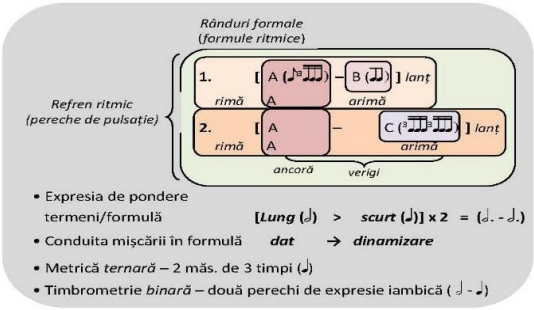



Fig. 2 *Boléro* – Dispunerea formulei ritmice de acompaniament, ca *expresie de mișcare*



https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie să menționăm că la momentul cadențial (penultima măsură) primul termen (2A) al formulei primului rând de pulsație-refren se „îneacă" într-o sincopă (εθ.), legată cu o șaisprezecime din termenul C (dublul triolet de șaisprezecimi), după care, din al doilea rând (a doua măsură a perechii obișnuite) nu mai rămâne sonor decât o optime, restul formulei fiind măsurat prin pauze.

În superlativele lor epocale, arhetipul binaralui s-a statuat prin marș, iar cel al ternarului prin vals. Ofensiv și aplatizant, marșul brăzdează geometric, linear și rectitudinal. Defensiv și figurativ, valsul trasează înconjurul unui centru el însuși rotativ și în circularitate. Le putem considera și sub străvechile principii Yang (masculin) – marșul – și Yin (feminin) – valsul. În *Boléro* acestea se împletesc și inversează caracterial sub ferma condiție a unui tempo moderat[1]. Astfel, accentele metrice sunt periodizate ternar și totuși robust, prin invariabila (unicitatea) valorii timpice (ca într-un marș rar), în vreme ce accentele de timbrometrie alternează în variabila (dualitatea) unei perechi de timpi asimetrici *lung-scurt* (ca într-un vals lent).

Caracterul de thanatos al forței de adâncime îl asociem cu planul de pulsație din perspectiva incidenței cu tendința vietudinală de continuitate. Pulsația este un aspect de continuitate (mișcarea) *prin* discontinuitate (încremenirea, ca simultană încetare a mișcării și sunetului). Fiecare moment-puls trimite totodată în recuperarea continuității (orizontal-lineare)

---

[1] În partitură se indică: *Tempo di Bolero, Moderato assai* (t/pătrimea = 66 MM). La prima înregistrare a lucrării (Paris, 8 ian. 1930), cu dirijorul Piero Coppola, Ravel a cerut insistent un ritm constant, criticând dirijorul pentru că a ajuns mai repede la sfârșitul lucrării. Potrivit declarației lui Coppola: „Maurice Ravel nu avea încredere în mine pentru *Boléro*. Îi era frică că temperamentul meu mediteranean m-ar fi surprins și aș fi accelerat tempo-ul. Am asamblat orchestra la Salle Pleyel, iar Ravel s-a așezat lângă mine. Totul a mers bine până în ultima parte, unde, în ciuda faptului că am reușit, am crescut tempo-ul cu o fracțiune. Ravel a sărit, a venit și mi-a tras jacheta: "*Nu așa de repede!*", a exclamat el și a trebuit să începem din nou."



https://biblioteca-digitala.ro

dinspre limita primă (de incipit/suprafață) și în avansarea discontinuității (vertical-coborâtoare) către o limită ultimă (de finalitate/ adâncime).

Pe fiecare plan de axă avem în plus și un profil: oblic-suitor – prin creșterea masei și intensității/densității instrumentale; oblic-coborâtor – prin dezagregarea întregii mișcări sonore. Creșterea este lentă, dezagregarea rapidă. Cum deja am anticipat, cele două profiluri sunt determinate însă de o *a treia forță*, care conjugă printr-un *nod* buclucaș erosul și thanatosul. Este o forță *ludică*, de prim-plan (chip), balansând imprevizibil între rațional și irațional, căreia îi corespundem *voința glumeață* (ghiduș) a autorului. Simbolic, o vom numi forța *trickster*[1].

În *Boléro* tricksterul convertește (profilează pervers) senzualitatea discretă a erosului către exhibarea unui paroxism orgiastic. La rându-i, thanatosul este atras (profilat revers/ răsturnat) să spulbere la suprafață. Înnodarea celor două suprimă în fapt mișcarea a tot, deopotrivă ca sunet și ca tăcere, prin aceea că sunetul dispare, iar tăcerea încremenește. Concluzionăm că, în arealul acestei nostime petreceri muzicale, trinomul eros-thanatos-trickster declină o estetică a *carnavalescului*.

Carnavalescul devine vizibil în *Boléro* doar o clipă, manifestându-se intempestiv abia la final, în climaxul dinamicii procesate prin cumularea masei orchestrale. Nu-ți lasă timp de survol, căci rămâi în grimasa nedumeririi. O performanță de construcție aparent inutilă, încheiată anapoda cu un strigăt drept lovitură de ciocan. Cromatizarea pe treapta-armonică a doua coborâtă semitonal ($Re_b$) exprimă interjecția unui suspin:

---

[1] Trickster este un personaj dotat cu o inteligență deosebită de care se folosește spre a truca și a-și bate joc de regulile și comportamentul convențional, dar și de alterare primenitoare a sacrului spre recuperarea unei ordini naturale, cosmice. Tricksterii sunt personaje arhetipale care apar în miturile multor culturi diferite, sinonim cu Mercur (romani), Hermes (greci), Eshu (în mitologia Yoruba), Iepurele (comunități africane) etc., identificat de Jung și sub arhetipul clovnului.



https://biblioteca-digitala.ro

Of! Pe moment, te lasă „mască”. Da, Ravel are dreptate, nu a fost nici măcar o glumă. Doar un simplu exercițiu de orchestrație. Și totuși, cât de exemplar! (va urma)

**SUMMARY**

**George Balint**

**The Aesthetic Gaze (IV)**

Three new chapters pursue the analysis of the aesthetic gaze in greater depth: XI. Characters of Orientation of the Aesthetic Gaze; XII. The Layout of the Musical Object – State, Movement, Distribution; XIII. An Aesthetic Gaze upon Ravel’s *Boléro* – Illustrating Commentary.

**Traducerea rezumatelor: Alina Bottez**



https://biblioteca-digitala.ro